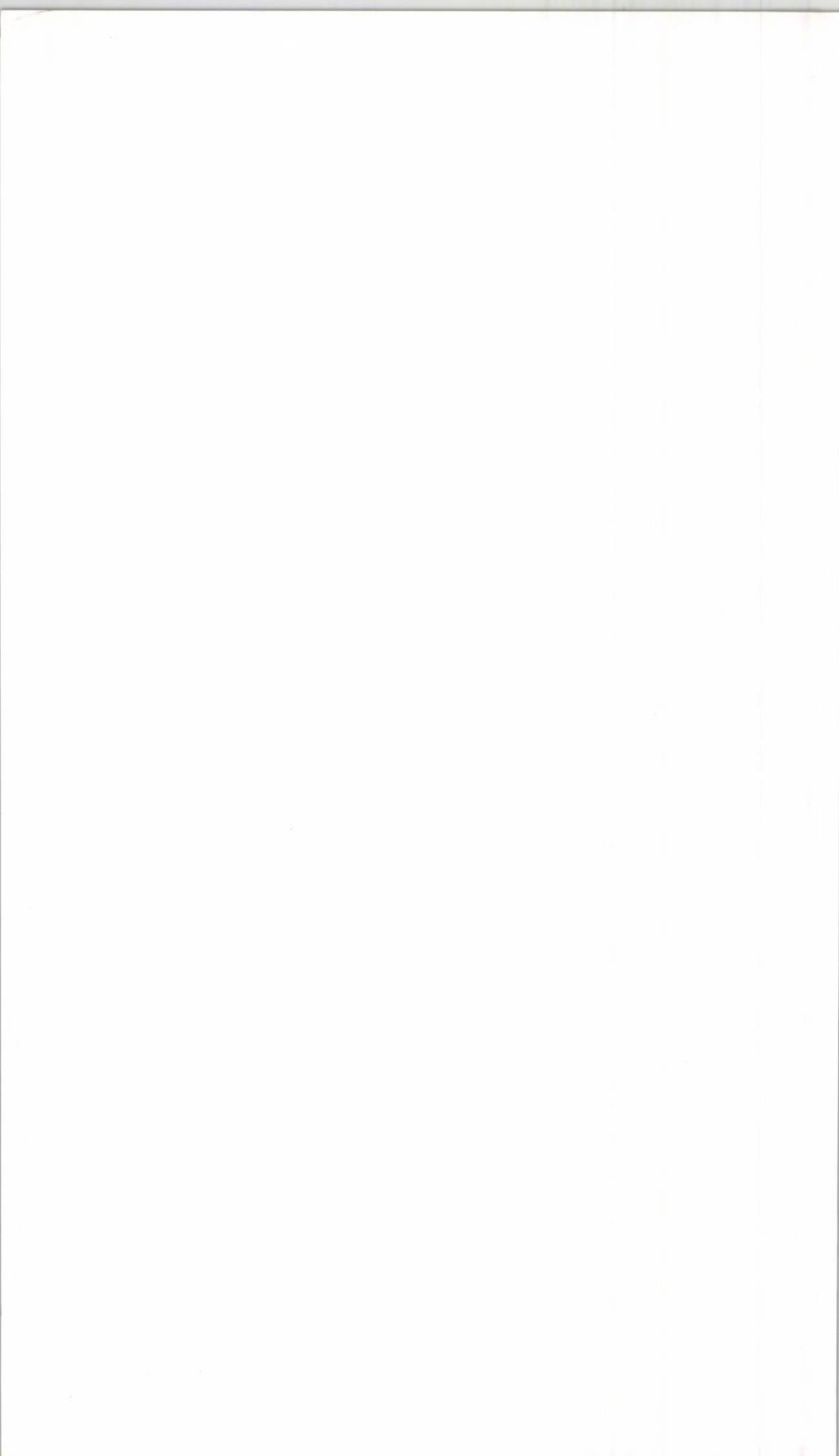


CERCETĂRI TEATRALE

Nº 1 (2020)



INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA
THEATRICAL AND MULTIMEDIA RESEARCH INSTITUTE



CERCETĂRI TEATRALE

№ 1 (2020)



UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ
INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA



CERCETĂRI TEATRALE
ISSN 2668-9952; ISSN-L 2668-9952

COMITET EDITORIAL:

Prof. univ. dr. habil. Aurelian BĂLĂIȚĂ – Universitatea Națională „George Enescu” Iași

Prof. univ. dr. Ionică BOLOVAN – Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Anca MIHUȚ – Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Alexandru BOUREANU – Universitatea din Craiova

Prof. univ. dr. Nicolae CRISTACHE – Universitatea de Arte Târgu-Mureș

Prof. univ. dr. Dan VASILIU – Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București

Prof. univ. dr. Violeta ZONTE – Universitatea de Vest din Timișoara

REDACȚIA:

Dr. Tiberius VASINIUC – redactor șef

Dr. Marcela DAN – secretar general de redacție

Dr. Sabin SABADOS – redactor

Dr. Eugen PĂSĂREANU – redactor

Dr. KOVACS Ferenc – redactor

Coperta și DTP:

Gabriel CRIȘAN

ADRESA REDACȚIEI:

INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA

Str. Mihai Eminescu nr. 9

540043 Tîrgu-Mureș

Tel.: 0040-0365-402.992

E-mail: office@theatre-research.ro

Adresa web: theatre-research.ro

CUPRINS

/05 ♦ EDITORIAL

- Tiberius VASINIUC
Arta - ieșirea din izolare (/07)

/13 ♦ STUDII - CONFERINȚE

- Tiberius VASINIUC
Despre paternitatea piesei Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa (/15)
- GYÖRGY Andrea
Vrem realism, nu magie! Disputa în jurul cronicilor teatrale din revista Útunk (Anul 1954) (/33)

/47 ♦ RECENZII

- Adriana BOANTĂ
Revenirea la marionetă (/49)
- Daniela LEMNARU
Corpul în balet - între seducție și trudă (/55)
- Irina IONESCU
Opera: noul gen muzical al barocului timpuriu (/59)
- Eugen PĂSĂREANU
Practica teatrală - între sens și consens (/65)
- Raluca BLAGA
O perspectivă ontologica asupra regiei (/69)
- Radu OLĂREANU
Comedie horror sau oroarea de comedie (/75)
- Sabin SABADOS
Construcție și reconstrucție în teatru (/79)

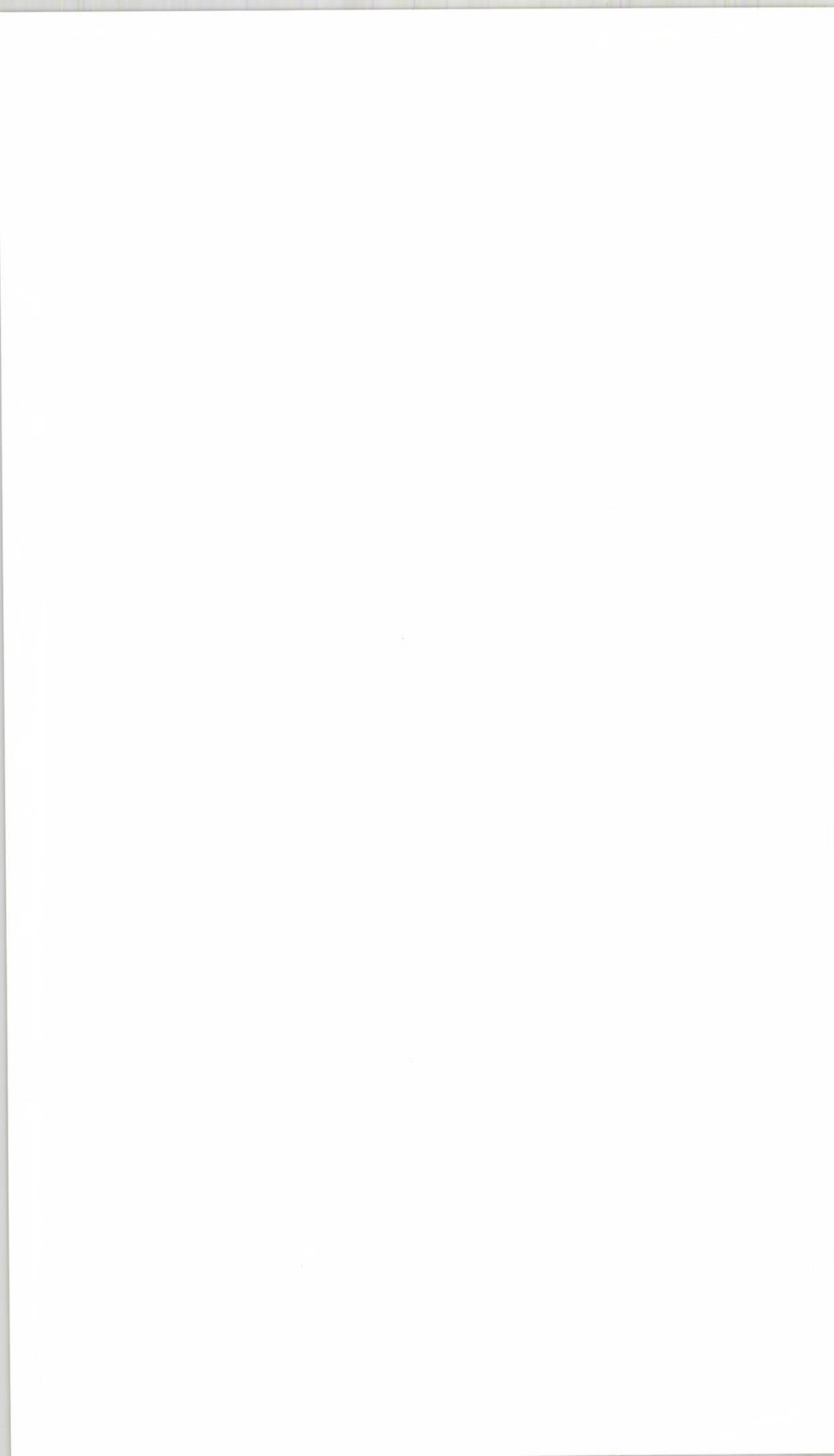
- Carmen MIHĂESCU
Florilegiu muzicologic (/85)
- Irina IONESCU
*Szabó K. István: „Refuz ideea de mimesis, în
sensul copierii naturii“* (/91)
- Magdalena FLOREA
Un amfiteatru târgumureșean (/97)
- Ioan ARDELEAN
Despre joc și improvizație (/103)
- Magdalena FLOREA
Cum devine cultura o politică (/107)
- Tiberius VASINIUC
Absurdul și revolta (/III)
- Sergiu MAROCICO
*Incursiuni în doctrinele regizorale ale
ultimului veac* (/II5)
- Vlad HANEȘ
Călătorii teatrale (/129)

/133 ♦ RESTITUTIO

- Tiberius VASINIUC
Ioan Alexandru Lapedatu (/135)

/139 ♦ LISTA AUTORILOR

EDITORIAL



ARTA – IEȘIREA DIN IZOLARE

Tiberius Vasiniuc

Apariția, în aceste vremuri complicate, a unei reviste consacrate criticii și istoriei teatrului, nu ar trebui decât să ne bucure. Trebuie să recunoaștem, salvagardarea valorilor umanității – și implicit a celor care aparțin artei și culturii – pretinde o maximă responsabilitate. Acum, când totul este pus sub semnul îndoielii și când – o spunem cu maximă îngrijorare – însăși viața este amenințată, preocuparea pentru lucrurile „gratuite“ ce ies la lumină în spațiul artelor, poate să pară neconformă sau chiar indiferentă la marile probleme existențiale. Și totuși: această „gratuitate“, despre care unii vorbesc pentru a-i alipi un sens peiorativ, iar alții pentru a se desprinde de calofilii „nepământenii“ ai zilelor noastre, poate însemna șansa ieșirii din pâcla angoaselor, a învingerii neajunsurilor sociale și a depășirii incoerenței ideologice.

Perioada aceasta tulburată ne-a adus cu picioarele pe pământ, reiterând importanța relației dintre *logos* și *praxis* și dându-ne prilejul să separăm cu o șansă sporită ceea ce este necesar de ceea ce este puțin sau deloc important vieții de zi cu zi. Recunoaștem cu destulă amărăciune că multe (poate prea multe) dintre vechile noastre preocupări (activități, meserii) nu le mai vedem astăzi ca fiind esențiale sau chiar că, fiind roade ale impulsurilor egoiste, ne ocupă timpul în mod păgubos. În România, evoluția pandemiei este încă în ceea ce epidemiologii numesc „dinți de fierăstrău“ (și asta de câte-va săptămâni). Din fericire, începe să crească numărul celor vindecați. Este posibil să avem o vară mai liniștită, însă nu și o toamnă, când se discută tot mai apăsător de un al doilea val. Ne mai putem bucura, în aceste condiții, de „vacanța“ pe care

ne-o fixasem de ceva vreme? Seamănă întrucâtva cu permisiile primite de soldați la sfârșit de săptămână, când gândul la raportul de luni dimineața taie elanul libertății.

De la declanșarea stării de urgență, majoritatea dintre noi a trecut prin stări controversate: furie față de instituirea restricțiilor, negarea temerilor (repetarea obsesivă a imposibilității de a deveni o victimă) și respingerea oricărui gând legat de riscul îmbolnăvirii; apoi, acte paradoxale, care ascund, în realitate, anxietatea și panica: achiziția compulsivă de bunuri, fuga la reședințe de vară (transformate inconștient în „citadele“ de siguranță sanitară), negocierea cu sine a acțiunilor viitoare și multe altele. Poate că acum ar fi vremea teologilor să ne pună în relație cu teodiceea, să ne facă să înțelegem planul Providenței, indiferent de cât de multă suferință sau rău se răspândesc în lume, evitând descompunerea vieții sociale. Aici poate să apară o confuzie, prin echivalarea Destinului cu o natură care ar rânduind toate (inclusiv pandemia și transformarea noastră în victime), nu doar cu scopul salvării de vieți, ci și a umanității din noi. Chiar dacă trăim într-o lume secularizată (în care credință și religia dețin, cel mai adesea, o funcție spectaculară, pur formală), auzim des rostită propoziția: „Natura/Dumnezeu ne-a dat o lecție!“, „Natura/Dumnezeu ne-a avertizat cu privire la imoralitatea noastră!“ Acționând asupra percepției, modelăm interpretarea evenimentelor, descărcăm o parte însemnată din energia negativă a acestor vremuri de neliniște. Este, poate, momentul să învățăm virtuțile tăcerii și să dăm prioritate acelor voci care acum au o mai mare nevoie de ascultare.

Ne luptăm o viață întreagă pentru a ști cum să înțelegem lumea, dar și pentru a ști cum să trăim. Aceasta mă îndeamnă să gândesc că mereu ne grăbim să ne împărtășim emoțiile, ca și cum o amânare nu ar mai face posibilă justa cântărire a faptelor. Ceea ce conduce fără drept de apel la strivirea sensului pe care am vrea să-l transmitem. Avalanșa de informații care vine peste noi, însoțită de date, numeroase date statistice, ordonanțe de urgență, ordonanțe militare, ordonanțe de tot soiul..., ne împiedică să gândim, producând o falie între ceea ce se întâmplă în mod real și sinele nostru. Ne-

lăsându-ne răgaz pentru banale cogniții, știrile ne dau peste cap rațiunea și adjudecă în locul nostru. Fără voie, prin *media* – mai ales prin *media* –, îi cedăm „celuilalt” dreptul de a gândi. Pascal ne avertizase de superficialitatea în care oamenii riscă mai tot timpul să cadă și ne îndeamnă: „Rațiunile pe care le descoperim singuri ne conving de obicei mai lesne decât cele apărute în mintea celorlalți”. Asta înseamnă că e necesar să învățăm să stăm mai mult în solitudine și să trăim mai intens în compania propriilor gânduri, adică să dăm importanța cuvenită solilocviului. În acest fel, putem organiza spații de gândire ale sinelui care să reverbereze util spre tărâmul judecăților colective. Pe de altă parte, înaintea rațiunii o iau intuițiile și, pentru a-l cita pe Comte, să acceptăm „preponderența inimii asupra minții” și a moralei asupra științei.

„Jocul” care se instituie este al unui „eu-Ianus”, cu o față care se întoarce spre sine și cu o alta care își exprimă solidaritatea cu „celălalt”. Știm, de multe ori, pentru a supraviețui, trebuie să spui orice, doar să spui, însă legătura cu celălalt (și, în fine, cu întreaga societate) este viabilă doar în măsura în care sinele se retrage spre sine și se afirmă ca sine, ferindu-se, însă, de un alt pericol, cel al autosuficienței. Se pare că, în aceste zile, realocăm stoicismului o importanță de mult neglijată: singurul control la care avem acces este controlul asupra propriei voințe. În formă crudă, ce vrea să însemne asta sub „auspiciile” pandemiei? Că putem fi solidari doar dacă adoptăm „tăcerea” (reflectând în liniște, punând în clar ceea ce a fost „înainte” și ceea ce va fi „după”) și un comportament *individual*, dacă fiecare urmează *pentru sine* ceea ce situația *de facto* i-o cere. Locul gândirii este dat de acest „între”, de spațiul întâlnirii dintre sine și comunitate. Un spațiu care invocă schimbarea a numeroase obiceiuri sau moduri de a ne duce traiul: îmbrățișările, strângerile de mâini, dialogul șoaptelor, agapa etc. – toate părăd altădată firești, toate sfidând astăzi respectul social și chiar amenințând siguranța celor din jur.

Pandemia ne pune în gardă că aproape tot din ceea ce am învățat despre corpul nostru trebuie reconsiderat. Putem să traducem aceasta ca pe un *memento* al smereniei și al efermerității care ne definește ca oameni. Aproape toți ne lupțăm să desfidem sfârșitul care ne dă târcoale – facem copii,

creăm, ne îmbogățim, achiziționăm lucruri, facem jogging, ne investigăm și apelăm la doctori, la analize sofisticate și la medicamente, negăm primejdiile, fugim de singurătate etc. –, chiar dacă, rațional, știm că este în zadar și că, într-un final, soarele va înceta să mai strălucească pentru noi. Reușim adeseori să triumfăm în întrecerile vieții, să sublimăm fricile și, dacă ne străduim, să învingem în numeroase, ba chiar – dacă destinul ne ajută – în toate „bătăliile“, însă doar până la cea din urmă, pe care, fără nicio negociere, o vom pierde. Pentru că „«a fi» înseamnă să ai formă muritoare, bolile muritorilor, să te zbați, să evoluezi“ (Henry Miller). A trebuit să apară noul Coronavirus ca să acordăm atenție sporită fragilității noastre fizice și adevărului că suntem muritori, evaluând, totodată, semnificația pe care proiecția propriului sfârșit o dă existenței (infiniul, nu-i așa, ar face inutilă căutarea unui sens). Dacă ne simțim copleșiți de imaginile timpului în care trăim, să ne găsim consolarea în sublimul despre care vorbeau Kant și Schiller. Prin sublim, ne este dată calea de a face inteligibil absurdul și de a ne proteja în fața suferinței.

Se spune că, în „băile de mulțime“ pe care le făcea, Cezar avea mereu în preajmă un sclav care îi repeta la ureche: „Nu uita că ești muritor!“ Se pare că, odată cu modernitatea, ne-am lăsat duși de valul indolenței și al autosuficienței, uitând de vulnerabilitatea cu care ne-am născut, dar care nu ar trebui să ne sperie, ci să ne îndrepte spre lucrurile importante pe care le putem lăsa în urmă. Dacă se spune că modernitatea a pus între paranteze moartea, e pentru că omul, atunci când vorbește despre ea, se simte protejat în starea de izolare (Freud a explicat pe larg, în 1915, procesul care are loc). Trăvialul suferinței (asemenea trăvialului de doliu) este necesar pentru a depăși criza interioară, consumând parte din tristețe și făcându-ne atenți la ceea ce ne leagă de ceilalți. În acest fel, mai adăugăm câte ceva la sentimentul de securitate.

Acum, mai mult ca oricând, din cauza restricțiilor impuse și a libertății pe care o simțim îngrădită, avem tendința – formă a egoismului cu care am fost educați! – de a sfida și a pune etichete negative pe imaginea Statului. Cu toate acestea, dacă stăm drept și judecăm așijderea, poate nicidecum valoarea societății (în sensul cel mai profund al termenului) nu a fost atât

de evidentă, fiindcă niciodată nu a depins atât de mult insul de comunitate și comunitatea de fiecare individ în parte. Omul social nu înseamnă nimic în absența unei legături strânse cu ceilalți, în absența a ceea ce Auguste Comte numea „reciprocitatea universală a obligațiilor“. Lăsând la o parte anti-individualismul strecurat în gândirea lui Comte, trebuie să îi dăm dreptate, cel puțin în contextul acestor zile, cu privire la dezvoltarea „sentimentului social“, prin care obligațiile o iau înaintea drepturilor, iar interesul colectiv prevalează față de cel individual. Nimeni nu poate pretinde un drept mai mare sau o obligație mai mică decât ale celorlalți – iată un adevăr cu care trebuie să ne obișnuim. Și, pentru a ajunge la rezultatele dorite, ar mai trebui să ne și însușim acest gând, spunându-ne că este un ecou al bățăilor inimii noastre.

Regimul frontierelor de tot soiul (sanitare, economice, sociale etc.), pe care pandemia actuală ni l-a impus fără drept de apel, nu poate fi învins decât prin știință, cultură, educație și artă. Iar cea din urmă reprezintă forma privilegiată prin care vom putea ieși din izolare. Primul număr al revistei *Cercetări teatrale* își propune să fie una dintre modestele demonstrații ale acestui crez.

(fragment din *Jurnal din vremea pandemiei*)

STUDII ȘI CONFERINȚE

DESPRE PATERNITATEA PIESEI OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDICE EXPRESSA

Tiberius Vasiniuc

DOI 10.46522/CT.2020.01.01

Abstract

*About Authorship of the Play Occisio Gregorii
in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*

In the second half of the 18th century, the beginnings of the Romanian theater bring to our attention the play *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*. With an uncertain authorship, disputed, most often, between Samuil Vulcan and Ion Budai-Deleanu, it largely follows the canons of the Jesuit school theater. The main scenes, which depict Prince Grigore Ghica's dethronement and murder by the Turks, are joined by a series of burlesque interludes, with a crude humor, with the role of relaxing the serious atmosphere generated by the tragic event. Our study seeks to highlight the different positions of exegesis, both in terms of establishing the author of the play and the genre classification. The study also aims to highlight structures and elements of stylistic and linguistic specificity of the analyzed work.

Keywords:

*theater history, drama, Samuil Vulcan,
Ion Budai-Deleanu, Transylvania*

Cea mai veche piesă de teatru scrisă și jucată (sau doar pregătită pentru a fi jucată) în spațiul românesc, de care avem știință (fără a lua în considerare *A scolasti-*

cilor de la Blaj facere, care nu aparține decât cu multă îngăduință genului), este *Occisio Gregorii în Moldavia Vodae Tragedice Expressa*. Piesa, având ca pretext un subiect de cronică, este scrisă cu caractere chirilice și latine, alternând scenele în versuri și în proză, în limbile română, maghiară și țigănească, dar și în latină, pentru didascaliiile necesare montării scenei¹. Manuscrisul acestei piese s-a aflat o vreme în biblioteca Episcopiei greco-catolice din Oradea, regăsindu-se astăzi în fondurile Bibliotecii Academiei Române din Cluj, sub cota Ms. rom. 471². Textul păstrează câteva trăsături caracteristice ale producțiilor „literare” de la sfârșitul secolului al XVI-II-lea, mai precis, anonimul autorului și, pentru scenele de inspirație folclorică, „urme formale ale circulației orale”³. Și în cazul nostru, autorul și data scrierii piesei nu sunt cunoscute, însă, ținând seama de una dintre ultimele însemnări ale manuscrisului⁴, se poate presupune că s-a realizat în timpul lui Grigore Maior (episcop de Făgăraș și Alba Iulia între 1773 și 1782), curând după asasinarea domnitorului Grigore al III-lea Ghica la Iași și spre sfârșitul domniei Mariei Tereza, dar nu mai târziu de 29 noiembrie 1780, data stingerii din viață a împărătesei. Așadar, redactată la scurt timp după moartea domnitorului moldovean, între finele anului 1777 și începutul anului următor, piesa prezintă interes atât din punct de vedere istoric, al modului în care destinul tragic al lui Grigore Ghica a reverberat în mentalul colectiv al ardelenilor, cât și



1. Uciderea domnitorului Grigore Ghica a făcut subiectul a numeroase cântece, cum sunt cele consemnate de Mihail Kogălniceanu și atribuite spătarului Enachi Kogălniceanu. V. în acest sens, Alexandru Piru, *Literatura română veche*, București, Editura pentru literatură, 1961, pp. 475-477. Mihail Kogălniceanu amintește de prologul piesei *Occisio Gregorii Vodae* în „Un cântec ardelenesc nou”, în: *Revista istorică*, anul VIII, nr. 10-12, oct.-dec. 1922, p. 163.

2. Este vorba de o fascicolă in-quarto, de 41,5x13,5 cm, format din 14 file, cu filele 13 și 14 albe.

3. Mihai Moraru, „Teatrul cult și teatrul popular în literatura română din secolul al XVIII-lea”, în: *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, tomul 31, 1984, p. 76.

4. „Denique clamatur vivat Maria Th[ere]z[ia], Joseph[us] et Greg[orius]

literar, lingvistic și antropologic.

În 1880, N. Densușianu pomenește această piesă într-un *Raport înaintat Academiei Române*, considerând că autorul nu poate fi decât Samuil Vâlcău⁵ (în arhiva căruia găsise manuscrisul), concluzie pe care o vor prelua, mai apoi, Lucian Drimba și N.A. Ursu. În 1905, Teodor T. Burada notează că a văzut manuscrisul în biblioteca Episcopiei unite din Oradea, căruia i-a realizat o copie, susținând că avem de-a face cu o lucrare „lipsită de valoare literară și de caracter dramatic”⁶, afirmație asemănătoare cu cea făcută puțin înainte de Iosif Vulcan, cel care i-a și pus la dispoziție manuscrisul în 1898⁷. Mai apoi, Ștefan Marcuș va aprecia că autorul este un prefect de studii al seminarului din Oradea, lucrarea părându-i acestuia mai curând „o înșirare de scene, decât o lucrare dramatică de valoare literară”⁸. Într-un articol din 1933, László Göbl, fără a se preocupa prea mult de paternitatea piesei *Occisio Gregorii Vodae*, afirmă că primul spectacol a avut loc, aproape sigur, în 1778, la Blaj; în schimb, renumitului lingvist și traducător literar i-a reținut atenția scena unei „orații de nuntă”, inspirată, în opinia sa, de folclorul maghiar⁹. Ion Massoff plasează



Maior“ („Să trăiască Maria Thereza, Iosif și Grigore Maior“) – în: *Occisio Gregorii în Moldavia Vodae Tragedice Expressa*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Lucian Drimba, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 102.

5. Nicolae Densușianu, „Raport înaintat Academiei Române“, în : *Analele Academiei Române*, seria a II-a, tom II: *Cercetări istorice în arhivele și bibliotecile Ungariei și ale Transilvaniei*. Raport înaintat Academiei Române de –, București, Tipografia Academiei Române, 1888, poz. 89, p. 112.

6. Teodor T. Burada, „Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania“, în: *Opere*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1974, p. 251.

7. Autorul notei, cel mai probabil Iosif Vulcan însuși, menționează că „lucrarea nu are nici o valoare; însă ca document lingvistic poate fi prețios“. – „O tragedie românească din secolul al XVIII-lea“, în: *Familia*, anul XXXIV, nr. 49, 6/18 decembrie 1898, p. 586.

8. Ștefan Marcuș, *Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungurene*, cu 100 ilustrațiuni, Timișoara, [s.n.], 1945, p. 81.

9. László Göbl, „A legrégibb oláh iskolai dráma“, în: *Debreceni Szemle*,

compunerea piesei la Oradea, în cadrul teatrului practicat de elevii colegiului din acest oraș.

Lucian Drimba, cel dintâi editor al piesei, a numit și el Blajul ca loc de redactare a piesei, contextul istorico-cultural și spectacolele puse în scenă de elevii Seminarului greco-catolic reprezentând două dintre argumentele aduse în favoarea acestei concluzii. De altfel, deja în 1937, Al. Ciorănescu considerase că modul în care „e alcătuită piesa lasă să se întrevadă pentru cine a fost scrisă. Un public care să aprecieze poliglosia ca element comic, care să guste cântări ungurești și nemțești și să înțeleagă, în același timp, niște glume în latinește, niște actori care să priceapă indicațiile scenice în aceeași limbă, nu pot fi decât niște studenți ai școalelor înalte de la Blaj”¹⁰. După un rechizitoriu aspru – prin care se constată că avem în față „o monstruozitate” cu un aspect „straniu și rebarbativ”, o „babilonie” în care acțiunea dramatică este lipsită de unitate, „redușă și tăragănată”, sfidând regulile clasice ale unei tragedii, cu „intermedii grotești, constând din acrobații, scamatorii și scene de un comic tabarin”¹¹ –, Al. Ciorănescu crede că scrierea reprezintă doar „un scenariu, o canava pe ale cărei indicații actorul trebuie să brodeze și să improvizeze replici mai ample, întocmai ca în italieneștile reprezentații de *commedia dell'arte*”¹². La rândul său, Lucian Drimba, reținând din prolog că „Acum tocma nu demult/ Lucru groaznic, de temut,/ În Moldova s-au tâmplat/ Perire ca de împărat”¹³, afirmă, pe bună dreptate, asemenea câtorva predecesori, că piesa a fost creată, cel mai probabil, pentru carnavalul din 1778¹⁴.



anul VII, nr. 5 (67), 1933, p. 206.

10. Alexandru Ciorănescu, „Occisio Gregorii Vodae cea mai veche piesă de teatru în românește”, în: *Revista Fundațiilor regale*, an IV, nr. 8, 1937, p. 436.

11. *Ibidem*, p. 425.

12. *Ibidem*, p. 427.

13. *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*, ed. cit., p. 70.

14. Lucian Drimba, „Studiu introductiv”, în: *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*, ed. cit., p. 32.

Piesa – începută cu un „Preambulum”¹⁵ (un prolog realizat din patru septime) și urmată de o pantomimă (sau dans), trei scene, mai multe *intermedium*-uri, un cântec al lui Bachus (în limba maghiară), o predică în românește și în țigănește și câteva cântece finale – are ca subiecte mazelirea, apoi complotul și uciderea voievodului Moldovei, Grigore III Ghica, de către un capugi, la ordinul sultanului Abdul-Hamid I, la 12 octombrie 1777. Replicile acestei „ciudățenii literare”¹⁶, date într-un amestec precar de limbi, urmează structura canavalelor medievale, dar amintesc și de producțiile dramatice realizate în școlile iezuite ale Austro-Ungariei. În piesă, domnitorul moldovean este caricaturizat, dându-i-se înfățișarea unei „paițe de bâlci”¹⁷ sau, mai degrabă, a unei fanteze din gura căreia ies replici vulgare și glume de un nivel jos. Alăturând planului grav unul burlesc și urmând tehnica *commediei dell'arte*, autorul a urmărit să evite conflictul cu cenzura vremii, deloc îngăduitoare în întreg Imperiul habsburgic (atât la Blaj, cât și la Viena) cu cei care ar fi cutezat să își exprime admirația față de domnul moldav. Pe de o parte, expunerea „în formă tragică” („tragedice expresa”¹⁸) trimite la întâmplarea evocată, cea a unei crime săvârșite prin viclenie, pe de alta, comicul și



15. În colegiile iezuite, spectacolele debutau cu un praeludium, constituit din dansuri alegorice și muzică, prin care publicul era familiarizat cu conținutul spectacolului. Cf. Laskay Adrienne, „Apariția dansului artistic pe scenele din Transilvania”, în: Kőnczei Csongor (Ed.), *Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei*, Editura Kriterion/ Editura Institutului pentru Studiarea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, 2010, pp. 11-12.

16. Această scurtă însemnare, de o mână necunoscută, se găsește pe spatele primei coperte, în stânga jos. V. și Lucian Drimba, „Studiu introductiv”, în: *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*, ed. cit., p. 68.

17. Cf. Alexandru Ciorănescu, „Occisio Gregorii Vodae cea mai veche piesă de teatru în românește”, art. cit., p. 428.

18. Evitând să întrețină confuzia legată de contradicția dintre gravitatea inspirată de titlul piesei și conținutul comic al acesteia, Drimba traduce „tragedice expresa” prin „expusă în formă de piesă de teatru”. Soluția ni se pare îndreptățită, dacă ne gândim și la faptul că, în epocă, prin tragedie era înțeles orice spectacol cu deznodământ fatal, fără a implica,

grotescul relevă spiritul ludic al autorului, oricare ar fi acesta, nota parodică, reprezentarea lumii *à l'envers* (ca în sărbătorile de carnaval) și chiar luarea în derâdere a genurilor decente și a speciilor literare consacrate.

Scrisă pentru un „fărșang“, piesa nu face altceva decât să urmeze normele carnavalului, acelea prin care limbajul este eliberat de orice regulă și conduita de orice sfială – ceea ce a și dus la alternanța de registre și la dialogul *fără perdea* al personajelor. Cu alte cuvinte, scopul piesei a constat în a vedea și interpreta lumea altfel decât în viața de zi cu zi a spectatorilor, de a destinde spiritele și a oferi un *respiro* în viața austeră de internat. Aluziile triviale din dialog nu căutau să arunce o umbră de dispreț asupra lui Grigore Ghica, ci se înscriau în aceeași tradiție a carnavalului, parodiind „regula și ritualul, fără a provoca și fără a genera răsturnarea definitivă“¹⁹. Prin efectul carnavalului, „nu doar lumea e răsturnată, ci și comicul“²⁰, iar prin utilizarea abundentă a lexemelor regionale, a termenilor argotici și a situațiilor absurde (cum este cea care reiese din dialogul lui Grigorie-Vodă cu potențialul „secretariu“), ca în farsele de tip medieval, se caută păstrarea atenției spectatorilor și obținerea unor efecte stilistice. Parodiarea rugăciunii *Tatăl nostru*, în țigănește, urmează hiperbola „liturghiei pe dos“, rostită în timpul carnavalului medieval, în bisericile catolice. Astfel, iau naștere scene în care, ne-ar spune Mihail Bahtin, umorul „transformă întreaga lume în ceva străin, înfricoșător și nejustificat; ne fuge pământul de sub picioare și suntem cuprinși de amețală, deoarece nu vedem în jurul nostru nimic stabil“²¹.

Și tema laudei aduse vinului, din *Testamentum bachi*, aparține aceluiași ritual carnavalesc sau celui grotesc din „săptămâna nebunilor“. Mascarada, scenele mimate și dialogul



în mod necesar, un hybris al personajelor, catharsis-ul, recunoașterea etc.

19. Sorin Crișan, *Jocul nebunilor*, prefată de Laura Pavel, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 83.

20. Ibidem, p. 70.

21. Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și*

comic din scenele intercalate, limbajul excesiv familiar, fantezist chiar, mustind de excese, de echivocuri și de replici „neserioase” – toate ascund, foarte probabil, aluzii la evenimente politice ale timpului, cum este cea a acordului turco-austriac din 1775, prin care Grigore Ghica s-a opus înstrăinării Bucovinei (teritoriu personificat în piesă prin Neaga), alipirii ei la Imperiul Habsburgic²². Contextul larg istoric l-a reprezentat pierderea de către Otomani a numeroase teritorii, prin semnarea Tratatului de la Kuciuk-Kainargi, la 21 iulie 1774.

În piesă, *intermediile* au structura unor orații de nuntă, făcându-se simțită influența elementelor folclorice, burlești, pe marginea unor obiceiuri din viața cotidiană. Din perspectiva luării în derâdere a unui personaj istoric, dar și din cea a redării unei fapte tragice ca întâmplare în același timp grotescă și hilară, piesa pare a urma modelul scrierilor elevilor din școlile piariste maghiare. În acest sens, László Göbl îl amintește pe Ilie Zsigmondovitz cu a sa *Drama Bacchanalisticum de joce Helnone cum exore et filis tragice occisio* (Szegedin, 1744), iar Nicolae Iorga, pe studenții aceleiași școli, de această dată din Nitra, cu un spectacol din 1722, în care personajul principal era domnul Moldovei, Ștefan cel Mare²³.

O privire atentă aruncată asupra mediului școlar, cultural și ideologic al colegiului din Viena, unde își desăvârșeau studiile foști elevi ai seminarului din Blaj, ne poate conduce spre un alt autor, Ion Budai-Deleanu, pe care mizase, în deceniul șase al secolului trecut, Lucia Protopopescu. Structura piesei, ca și însoțirea elementelor de teatru cult cu cele ale spectacolelor populare, limbajul figurativ, întreruperea sce-



în *Renaștere*, în românește de S. Recevski, București, Editura Univers, 1974, p. 50.

22. V. și Gheorghe Chivu, „Valori stilistice ale numelor proprii în scrisul vechi românesc”, în: Oliviu Felecan (ed.), *Numele și numirea. Actele Conferinței Internaționale de Onomastică*, ediția I-a: *Interferențe multietnice în antroponimie*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2011, p. 120. În articolul său, Gh. Chivu creditează excursul analitic al lui N.A. Ursu și îl numește pe Samuil Vulcan ca autor al piesei *Occisio Gregorii*.

23. László Göbl, „A legrégibb oláh iskolai dráma”, ed. cit., p. 206. V. și

nelor grave cu interludii în cheie burlescă, dar și a celor istorice cu întâmplări ale cotidianului ignobil, cântecele, farsele și jocul de mimă, utilizarea toponimicelor cu un cert scop eufonic, vocile distincte ale personajelor cu nume inventate sau reinterpretate (Pipirig Iștoc, Bucur, Starostea, Instans, Horholina, Neaga etc.)²⁴, pitorescul costumelor și al recuzitei, trecerea de la rostirea clară la cea aluzivă și de la cea calmă la cea alertă, împletirea datelor reale cu cele parodice, folosirea ritmului elegiac și a tonalităților satirice, dansul și acompaniamentul muzical – toate trimit la un „exercițiu” școlar baroc, în buna tradiție a colegiului vienez, în care se instruia și cel care, peste ani, părăsind clerul, va semna *Țiganiada* și *Trei viteji*: „Fie operă proprie a lui Budai-Deleanu, interpretare pentru care pledează încă o seamă de argumente, fie că el s-a numărat printre colaboratori, fie că a cunoscut-o numai ca martor al elaborării, ca actor sau ca spectator, rămâne evident că autorul izbutește în scenele de parodie, dar că zonele înalte ale «genurilor nobile» îi sunt încă inaccesibile”²⁵.

O ipoteză inedită a unei forme – necizelată, ce-i drept – de exercițiu teatral baroc, lansată de Adrian Marino, a fost exploatată cu siguranță de sine de Ion Istrate. În *Barocul literar românesc*, acesta crede că nu se poate valida un model al dramelor maghiare școlare, dar, asemenea Luciei Protopopescu, susține că piesa *Occisio Gregorii Vodae* i-ar aparține, cel mai probabil, lui Ion Budai-Deleanu: „Scrisă doar pentru divertisment, în claustrarea monahală a colegiului vienez, lucrarea ar deveni astfel cea dintâi «jucărea literară» a marelui scriitor, cu toate implicațiile ce decurg de aici și sub aspectul alegerii



Alexandru Ciorănescu, „*Occisio Gregorii Vodae* cea mai veche piesă de teatru în românește”, art. cit., p. 437.

24. În studiul său, Gh. Chivu remarcă tipologia antroponimelor: Instans, „secretariușul”, amintește de „instanție”, care însemna „plângere, pără”; Horholina, în limbaj popular, înseamnă „desfrânată, cocotă”; Neaga înseamnă „piază-rea”. – Gheorghe Chivu, „Valori stilistice...”, ed. cit., p. 122.

25. Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Academiei R.S.R., 1967, p. 56.

speciei”²⁶. Argumentele criticului clujean sunt în egală măsură lingvistice, stilistice, istorice și literare, iar concluzia este fermă, chiar dacă nu îndeajuns argumentată: „Se poate spune că, alături de anticlericalism, antifeudalism și raționalism, particularitățile limbii și stilului din *Occisio* aduc cea din urmă și cea mai sigură dovadă în sprijinul paternității operei”²⁷. Același dă ca loc de redactare a piesei Colegiul Sf. Barbara din Viena. Ovația adresată episcopului Grigore Maior de către un student al colegiului „Barbareum” este perfect legitimă, ținând seama de faptul că mulți tineri fuseseră trimiși la Viena chiar de acesta. Ajunși în capitala Austriei, studenților li se cerea să își exerseze scrisul în compunerea de epopei, drame, și comedii.

Într-un articol din 1983²⁸, Elvira Sorohan remarcă parodiul piesei *Occisio Gregorii Vodae*, care ar aminti în bună măsură de farsele teatrale medievale²⁹. Eroarea în care cade autoarea este legată de alăturarea locului în care a fost scrisă piesa de paternitatea acesteia. *Testamentum Bachi*, aproape de finele operei, consideră Elvira Sorohan, ne-ar dovedi că piesa a fost scrisă la Blaj și nu la Viena sau în altă parte. În acest sens, i se pare logică admiterea unui autor colectiv, cu o implicare însemnată a lui Budai-Deleanu, aflat, în 1777, la gimnaziul greco-catolic din Blaj, alături de Samuil Vulcan. Este adevărat, inconsecvențele textului dramatic, trecerile neașteptate



26. Ion Istrate, *Barocul literar românesc*, București, Editura Minerva, 1982, p. 289. N. A. Ursu s-a bazat pe calitatea îndoielnică a scrierii, pentru a-l respinge pe Ion Budai-Deleanu ca autor al piesei *Occisio Gregorii Vodae* și, considerând că manuscrisul este unul autograf, îi atribuie paternitatea lui Samuil Vulcan, viitorul episcop de Oradea, încă elev, în 1777, la gimnaziul teologic din Blaj – Neculai Alexandru Ursu, „Paternitatea primei piese de teatru românești”, în *Cronica*, an XIII, nr. 8, 1978, p. 6. Un alt exeget, Mircea Vaida respinge cu tărie includerea „execrabilei *Occisio Gregorii*” pe lista lucrărilor lui Budai-Deleanu, chiar dacă admite că piesa ar fi fost concepută la Viena cu participarea acestuia. – Mircea Vaida, *Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Albatros, 1977, p. 499.

27. Ion Istrate, *Barocul literar românesc*, ed. cit., p. 299.

28. Elvira Sorohan, „Paternitatea piesei «*Occisio Gregorii*...»”, în: *Cronica*, anul XVIII, nr. 28 (911), 15 iulie 1983, p. 5.

29. *Ibidem*, p. 5.

de la tonul grav la cel comic, scenele care, în succesiunea lor, creează o atmosferă absurdă, conducând la ideea participării mai multor autori la realizarea piesei. Însă, dacă *Occisio* a fost redactată la Blaj, autorul nu putea fi Ion Budai, întrucât acesta plecase la Viena în noiembrie 1777, intrând la colegiul Sf. Barbara la 12 aprilie 1778, unde a rămas următorii ani; în plus, așa cum se poate deduce din text, piesa a fost scrisă pentru „fărșangul“ din 1778, „acuma tocma nu demult“, la scurt timp după groaznicul eveniment care s-a sfârșit cu „perirea“ principelui moldovean. Câteva trăsături ale operei sunt corect remarcate în articolul despre care vorbim: comicul exagerat, care, cel mai adesea, sfârșește într-un grotesc de factură folclorică; parodiarea culturii populare; oglindirea deformată a unui eveniment tragic și redarea acestuia într-o formă răsturnată; structura piesei îl recomandă ca autor mai curând pe Budai-Deleanu decât pe Samuil Vulcan, judecată „plauzibilă ca intuiție a legăturilor spirituale între acest text și *Țiganiada*“³⁰; dialogul bachic al personajelor din interludii; desacralizarea momentelor însemnate ale vieții etc.

N. A. Ursu s-a declarat ferm pentru Blaj ca loc al scrierii piesei *Occisio Gregorii Vodae* și, realizând o examinare a limbii și a grafiei lucrării, pentru Samuil Vulcan ca autor al acesteia: „După toate probabilitățile, aici [la Blaj – n.m.] a fost alcătuită și *Occisio Gregorii Moldaviae Vodae tragedice expressa*, o compoziție burlescă, de carnaval, a cărei importanță este în primul rând documentară“³¹. Într-adevăr, în piesă sunt menționate două nume de locuri, Târnava și Mănădare, situate în apropierea Blajului, ceea ce reprezintă un argument în favoarea „Sionului românilor“ ca loc de desfășurare a reprezentației. Manuscrisul, presupune lingvistul ieșean, are caracteristicile unui autograf (chiar dacă scrisul nu este pe de-a întregul asemănător cu cel al lui Samuil Vulcan), dar și „o evidentă unitate lingvistică și stilistică“³², în acest sens, îndepartându-se de



30. *Ibidem*, p. 5.

31. N.A. Ursu, „Și totuși «Occisio» nu este opera lui Budai Deleanu“, în: *Cronica*, an XVIII, nr. 36, 1983, p. 5.

32. *Ibidem*, p. 5.

limba folosită de Budai-Deleanu în scrierile sale și apropiindu-se, în mod firesc, de cea întâlnită în lucrările lui Samuil Vulcan. În fine, admite N. A. Ursu, manuscrisul ar putea fi o copie a unui text original, dar și în acest caz avem tot un autograf, adică o copie realizată de autorul piesei: „Manuscrisul piesei nu este o copie curată, aerisită, ci o copie de autor, care își transcrie de pe ciorne un text asupra căruia a mai revenit”³³. Stabilirea unui număr mare de „fapte de limbă” comune piesei *Occisio Gregorii Vodae* și *Tractatului despre vindecarea morburilor poporului de la țeară*³⁴, tradus de Samuil Vulcan după un autor anonim, ajută și nu prea la stabilirea paternității, în măsura în care, pe lângă faptul că Budai-Deleanu se aflase ani buni la Blaj, unde ar fi putut să își aproprieze limba și fonetismul colegilor de clasă, lectura *Țiganiadei* scoate la lumină forme identice cu cele pe care N. A. Ursu le apreciașe ca specifice lui Samuil Vulcan.

Să dăm câteva exemple din opera de căpătâi a lui Budai-Deleanu, care par să contrazică cele afirmate de criticul ieșean: formele articulate populare ale singularului și pluralului substantivelor: „cu *capu* clătiră” (10)³⁵, „în zadar *capu*” (72), „poartă *capu*” (205), „cu *dracu*” (42), „*dracu* nu doarme” (69), „ca și *dracu*” (201), „râde *dracu*” (202), „*sfetnici* lui încrezuți” (186) etc.; forma populară a indicativului prezent al verbului auxiliar *a avea*: „om avea” (26, 105), „om sfătui” (26), „om fi” (35), „n-om mai îndrăzni” (93), „om vedea” (102); calitatea de complement a infinitivului: „bunătate este *a avea* țara sa” (24), „să vede *a avea* dreptate” (141), „trebuie *a avea* putere” (190), „bine-i *a avea* un domn” (190), „să scârbea *a face*” (19), „silită *a face*” (154), „ferindu-se de *a face*” (180), „*a lucra* nu le place, ci *a șede* și *a mânca*” (151); verbul „a scuipa” sub forma „a scuipi”: „*scupind* cu ceva tusă” (134), „să *scupii* departe”



33. *Ibidem*, p. 5.

34. Manuscrisul se află în fondul Bibliotecii Academiei Române din Cluj-Napoca, la cota Ms. rom. 563.

35. Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada sau Tabăra Țiganilor*, București, Editura Minerva, 2018, p. 54. În continuare, trimiterele între paranteze se vor face la paginile acestei ediții.

(200); forma „țerani“ alături de „țărani“: „numai între țerani le vorbesc“ (34); cuvântul „cetate“ cu sensul de „oraș“: „o noua cetate“ (166), „s-uniră într-o deobște cetate“ (176), „între sine și o cetate“ (177), „ce să tâmplă în cetate“ (185) etc.; formele „doao“, „noao“, „voao“: „la cele doao“ (10), „sunt doao sate“ (20), „a doao zi“ (32), „numa doao sute“ (47), „tăiate în doao“ (78), „doao păraie“ (80), „zburasă nasul în doao“ (217), „izvoditură noao“ (9), „puindu-să la noao stare“ (21), „văd noao plecat“ (93), „o legătură noao“ (178), „vă aduc voao“ (103) etc.; formele iotacizate la gerunziu: „și puindu-să la noao stare“ (21), „nădejdea puind numa în picioare“ (67), „țiind poruncile amintite“ (22), „țiind pe Romica“ (73); verbele „a crepa“, „a dormi“, „a trămura“: „să le crepe splina“ (111), „crepându-să înaintea lui“ (146), „era cap să-i crepe“ (211), „hainele îi crepară“ (223), „durmea prăvăliți toți“ (32), „durmim cu geana închisă“ (69), „trămurând din cap până în picioare“ (211), „trămură ca ș-o vargă“ (222) etc.; cuvintele „năpădire“, „foale“, „măduhă“, „nimăru“, „nime“: „de năpădirile străinilor“ (177), „foale de capră“ (34), „a roade măduha“ (188), „a intra nimăru“ (147), „nevăzut de nime“ (19), „nime nu grăia“ (29), „nime nu cutează“ (64) etc.; „pre“ cu sensul de „pe“: „pre toate“ (3), „pre vreun eroe“ (4), „pre boieri“ (8), „pre acea musă“ (11), „pre cea mai sfântă“ (17), „pre unde“ (20), „pre larg și tare“ (24), „pre limba curată“ (41), „pre adevăratul zeu“ (48) etc; utilizarea formei „păstă“ pentru „peste“: „păstă niște lacuri“ (137), „păstă tot mângiți“ (139); varianta „tocma“ pentru „tocmai“: „tocma într-a capului găvălie“ (29), „tocma de unde“ (35), „tocma în miez“ (66) etc.; utilizarea frecventă a fricativei *j* în cuvinte ca „jurământ“, „juca“, „jumatate“, în acord cu procesele lingvistice complexe din epocă, de trecere de la româna literară veche la româna literară nouă. Ca urmare, constatăm din exemplele de mai sus că, în parte cel puțin, lipsește tocmai aspectul pe care N. A. Ursu mizase, specificitatea limbii utilizate de Samuil Vulcan, fiind pusă în lumină o comunitate lingvistică din care nu poate fi îndepărtată *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu³⁶.



36. Contrar lui N. A. Ursu, Ion Gheție consideră că „autorul farsei de carnaval a fost o persoană originară din părțile sud-vestice ale Transilvaniei“,

Acesta din urmă este considerat autor al piesei *Occisio Gregorii Vodae* și de Sorin Crișan, care aduce câteva argumente în plus față de cele invocate de Istrate³⁷. Astfel, ni se spune, chiar dacă grafia manuscrisului l-ar indica pe Samuil Vulcan, ea nu creează și certitudinea că viitorul episcop ar fi și autorul piesei în cauză. Faptul că în prima scenă apare o inversare a întrebării și a răspunsului din dialogul dintre Grigore Ghica și un candidat la postul de secretar ne confirmă o neglijență de transcriere și nu o conservare unei lucrări autografe. Totodată, regulile stricte din gimnaziul teologic blăjean, la a căror respectare trebuia să vegheze atât preoții, cât și dascălii, ar fi făcut aproape imposibilă redactarea unei piese cu un umor atât de gros, adeseori vulgar, chiar și de către alumnii ultimului an de studii.

Mai aproape de noi, Ileana Mihăilă se așază necondiționat de partea lui N. A. Ursu și, neglijând fără nicio explicație argumentele aduse de Protopopescu, Istrate, Gheție și alții, presupune existența unui autor colectiv, mai exact, a unui „grup de seminariști blăjeni“, condus în realizarea operei de Samuil Vulcan³⁸. Presupunerea unei influențe a *mascheratelor* italiene – care ar fi ajuns la junii școlii unite blăjene pe o filieră sinuoasă, prin Dubrovnikul inclus în Imperiul Habsburgic, în urma Tratatului de la Karlovitz din 1699 – ni se pare complet lipsită de temei. Mult mai prudentă ar fi fost invocarea *fasching*-ului german, a *lolelor* săsești sau a *fărșangului* ma-



nefiind exclusă posibilitatea ca „textul să fie o copie executată de o persoană originară din Crișana, după originalul alcătuit la Blaj.“ – Ion Gheție, „*Occisio Gregorii Vodae. Problema paternității*“, în: *Limba română*, an XXXII, nr. 5, septembrie-octombrie, 1983, p. 467.

37. Sorin Crișan, „Câteva precizări asupra piesei «*Occisio Gregorii in Moldavia Vodae* tragedice expressa», în: *Biblioteca și Cercetarea*, XIX, Cluj-Napoca, [s.n.], 1995, pp. 71-74.

38. Ileana Mihăilă, „«*Occisio Gregorii Vodae*», între document și prelucrare literară“, în: *Revista de istorie și teorie literară*, an VII, nr. 1-4, 2013, p. 234. Demonstrația pe care autoarea ne-o oferă este silogistică: presupunând absența lui Budai-Deleanu din țară, în 1777, autoarea ajunge la concluzia că autorul Țiganiadei nu ar fi putut participa la redactarea piesei. Doar că nu este neapărat necesar ca lucrarea să fi fost

ghiar, cu care elevii și profesorii blăjeni erau familiari și în care întâlnim elemente ale jocului burlesc, mascarade (măștile fiind adeseori folosite și în jocurile populare românești) și scene absurde, „lumea răsturnată“, luarea în răspăr a obiceiurilor locului, lipsa elevației stilistice și utilizarea în formă coruptă a diferitelor limbi (ceea ce trimite și la o slabă cunoaștere a acestora de către autorul piesei). Și, chiar dacă nu putem exclude implicarea unui număr mai mare de „autori“ la redactarea piesei, păstrarea coeziunii dramatice, atâta câtă este, dar și a unității stilistice (contestată de unii exegeți) devin argumente forte și ne îndreptătesc să credem că ne aflăm în fața operei unui autor sau a unui autor-colectiv, în rândul cărora s-a aflat, cel mai probabil, și Ion Budai-Deleanu.

Într-un comentariu la o nouă ediție a piesei (din 2018), Eugen Pavel mizează pe Samuil Vulcan, cel care ar fi compus „această piesă pentru a fi pusă în scenă în cadrul unor reprezentații devenite deja tradiționale“³⁹. În ceea ce îl privește pe autorul piesei, exegetul exclude orice intervenție a lui Budai-Deleanu la redactarea acesteia, „nefiind susținut stilistic și nici biografic, acesta devenind, la 20 noiembrie 1777, «auditor» la Facultatea de Filosofie din Viena“⁴⁰.

Începuturile, extrem de firave, ale teatrului românesc din interiorul arcului carpatic, trebuie văzute în contextul unirii cu Biserica Romei (săvârșită la începutul secolului al XVIII-lea) și, mai cu seamă, prin prisma modificării substanțiale a legilor de sorginte medievală, cu valoare de constituție, impuse prin



compusă la Blaj, Viena – și mai ales Colegiul Sf. Barbara – putând fi un excelent loc de redactare a unei atare lucrări. V. și: Alice Maria Safta, „The pioneers of the Romanian dramatic text“, în: *Proceedings of the Xth International Symposium „Învățământ, Cercetare, Creație – Education, Research, Creation“*, vol. 5, nr. 1, Universitatea „Ovidius“, Constanța, 2019, pp. 271-273.

39. Eugen Pavel, „Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa“, în: idem, *Școala Ardeleană*, vol. II: *Scrieri lingvistice. Scrieri literare*, antologie de texte alcătuită și coordonată de Eugen Pavel, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2018, p. 1598.

40. *Ibidem*, p. 1599.

diploma Secunda Leopoldina. La rândul lor, evenimentele istorice care au urmat au modificat radical contextul cultural și cel al educației în școlile transilvănene. Pe de altă parte, rezervele manifestate de biserica ortodoxă față de teatru și, în general, față de orice reprezentare spectaculară laică au fost, încă multă vreme, asumate de majoritatea clerului bisericii greco-catolice. Cu toate acestea, evoluția socială, influența Reformei și pătrunderea ideilor Iluminismului în spațiul Transilvaniei, precum și apariția școlilor românești în „Mica Romă” (cum va numi Mihai Eminescu acest oraș) și relativa deschidere a puterii de la Viena față de națiunile „tolerate”, au făcut posibilă apariția primelor manifestări teatrale cu model în spectacolul occidental cult. Scrisă la scurt timp după alte câteva încercări dramatice și/sau spectaculare – între care avem știință de Judecata vlădiciei, Comedia ambulatoria alumnorum și A școlasticilor de la Blaj facere – Occisio Gregorii Vodae reprezintă cea dintâi creație care respectă într-o bună măsură liniile de structură ale unei piese teatrale, chiar dacă subiectul tragic (dramatic, în fapt) se încheagă anevoios, fiind fragmentat prin intercalarea de scene cu un umor discutabil. Încă de la descoperirea ei în arhiva episcopului Samuil Vulcan, piesa Occisio Gregorii Vodae a trezit constant curiozitatea filologilor și a lingviștilor. Din păcate, interesul istoricilor teatrului și ai creatorilor scenici a fost și a rămas unul modest.

Bibliografie:

- BAHTIN, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, în românește de S. Recevski, București, Editura Univers, 1974.
- BUDAI-DELEANU, Ion, *Țiganiada sau Tabăra țiganilor*, București, Editura Minerva, 2018.
- BURADA, Teodor T., „Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania”, în: *Opere*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1974.
- CHIVU, Gheorghe, „Valori stilistice ale numelor proprii în scrisul vechi românesc”, în: FELECAN, Oliviu (ed.), *Numele și numirea. Actele Conferinței Internaționale de Onomastică*, ediția I-a: *Interferențe multietnice în antroponimie*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2011.
- CIORĂNESCU, Alexandru, „Occisio Gregorii Vodae cea mai veche piesă de teatru în românește”, în: *Revista Fundațiilor regale*, an IV, nr. 8, 1937, p. 423-438.

- CRIȘAN, Sorin, „Câteva precizări asupra piesei «Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa», în: *Biblioteca și Cercetarea*, XIX, Cluj-Napoca, [s.n.], 1995, pp. 71-74.
- CRIȘAN, Sorin, *Jocul nebunilor*, prefață de Laura Pavel, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.
- DENSUȘIANU, Nicolae, „Raport înaintat Academiei Române“, în : *Analele Academiei Române*, seria a II-a, tom II, *Cercetări istorice în arhivele și bibliotecile Ungariei și ale Transilvaniei. Raport înaintat Academiei Române de –*, București, Tipografia Academiei Române, 1888.
- GHEȚIE, Ion, „Occisio Gregorii Vodae. Problema paternității“, în: *Limba română*, nr. XXXII, nr. 5, septembrie-octombrie, 1983, p. 465-470.
- GÖBL, László, „A legregibb oláh iskolai dráma“, în: *Debreceni Szemle*, anul VII, nr. 5 (67), 1933, pp. 204-208.
- ISTRATE, Ion, *Barocul literar românesc*, București, Editura Minerva, 1982.
- KOGĂLNICEANU, Mihail, „Un cântec ardelenesc nou“, în: *Revista istorică*, anul VIII, nr. 10-12, oct.-dec., 1922, pp. 161-179.
- LASKAY Adrienne, „Apariția dansului artistic pe scenele din Transilvania“, în: KÖNCZEI Csongor (Ed.), *Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei*, Editura Kriterion / Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, [s.n.], 2010, pp. 11-32.
- MĂRCUȘ, Ștefan, *Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungurene*, cu 100 ilustrațiuni, Timișoara, [s.n.], 1945.
- MIHĂILĂ, Ileana, „«Occisio Gregorii Vodae», între document și prelucrare literară“, în: *Revista de istorie și teorie literară*, an VII, nr. 1-4, 2013, p. 233-244.
- MORARU, Mihai, „Teatrul cult și teatrul popular în literatura română din secolul al XVIII-lea“, în: *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, tomul 31, 1984, pp. 75-78.
- OCCISIO Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Lucian Drimba, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- PAVEL, Eugen (coord.), *Școala Ardeleană*, vol. II: *Scieri lingvistice. Scieri literare*, antologie de texte alcătuită și coordonată de Eugen Pavel, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2018.
- PIRU, Alexandru, *Literatura română veche*, București, Editura pentru literatură, 1961.
- PROTOPODESCU, Lucia, *Noi contribuții la biografia lui Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Academiei R.S.R., 1967.

- SAFTA, Alice Maria, „The pioneers of the Romanian dramatic text“, în: *Proceedings of the Xth International Symposium „Învățăământ, Cercetare, Creație – Education, Research, Creation“*, vol. 5, nr. 1, Constanța, Universitatea „Ovidius“, 2019, pp. 271-273.
- SOROHAN, Elvira, „Paternitatea piesei «Occisio Gregorii...»“, în: *Cronica*, anul XVIII, nr. 28 (911), 15 iulie 1983, p. 5.
- URSU, Neculai Alexandru, „Paternitatea primei piese de teatru românești“, în *Cronica*, an XIII, nr. 8, 1978, p. 6.
- URSU, Neculai Alexandru, „Și totuși «Occisio» nu este opera lui Budai Deleanu“, în: *Cronica*, an XVIII, nr. 36, 1983, p. 5.
- VAIDA, Mircea, *Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Albatros, 1977.
- VULCAN, Iosif „O tragedie românească din secolul al XVIII-lea“, în: *Familia*, anul XXXIV, nr. 49, 6/18 decembrie 1898, p. 586.

VREM REALISM, NU MAGIE!
Disputa în jurul cronicilor teatrale din revista *Útunk*
(Anul 1954)¹

György Andrea

DOI 10.46522/CT.2020.01.02

Abstract

*We Want Realism, Not Magic! The Dispute Over
Theatre Criticism in *Útunk* in 1954*

After the communist took power in the aftermath of World War II, the political leadership set out to impose a new concept of the world and a new kind of man. In this sense, it was necessary to gain control over the cultural press, subordinating the practices of criticism to Marxist propaganda, turning into a means of manipulating readers. Criticism, like fiction was considered a deed, and in the party's view, the critic was to play an important role in shaping the new society. Focusing on the dispute over theatre criticism that took place in the *Útunk* magazine in 1954, my goal was to identify how critical discourse about theatre worked in this period.

Keywords:

*dispute, theatre criticism, communism,
cultural press, Transylvania*



1. Conferință online desfășurată în cadrul seriei de evenimente „Conferințele I.C.T.M.” din 04 mai 2020.

Introducere

După preluarea puterii de către comuniști, care a urmat celui de al doilea război mondial, conducerea politică și-a propus să impună un nou concept al lumii și un nou tip de om. În acest sens, era necesară obținerea controlului asupra presei culturale, subordonând practicile de critică propagandei marxiste, transformând-o într-un mijloc de manipulare a cititorilor. În concepția partidului comunist, creația beletristică și scrierea de cronică era considerată „faptă obștească”. În acest context, criticul urma să joace un rol important în formarea noii societăți. Concentrându-mă asupra disputei din jurul criticii de teatru, care a avut loc în revista *Útunk*, și studiind edițiile acesteia din anii 1946-1954, mi-am propus să identific modul în care funcționa discursul critic despre teatru în această perioadă.

Útunk este o revistă literară, de artă și critică fondată de Uniunea Scriitorilor Maghiari din România, la 22 iunie 1946 în Cluj Napoca, cu apariție bilunară, apoi, începând cu 1951, lunară, fiind cel mai longeviv periodic cultural maghiar din România, cu 44 de numere publicate până în 1989. (Din aprilie 1955, revista este publicată sub numele *Utunk*.) Spațiul acordat atât literaturii, cât și evenimentelor și problemelor ramurilor conexe ale artei (muzică, arte plastice, teatru și film) indică „spectrul vast al intereselor” (Kántor-Láng, 1971, 27) revistei, considerate drept atelier intelectual al maghiarimii transilvănene și aspirația acesteia de a cuprinde întregul orizont literar, artistic și cultural maghiar din Ardeal. Deoarece ea a reacționat regulat la evenimentele teatrale din România, în special la cele maghiare, rolul ei în conservarea memoriei teatrului este de neprețuit (succesoarea ei, *Helikon*, cu toate că scrie despre teatru, este totuși predominant o revistă literară). *Útunk* și-a propus să ofere o imagine de ansamblu asupra lumii teatrului maghiar transilvănean. Criticii ei încercau să comenteze asupra tuturor premierelor de teatru, monitorizând neîncetat activitatea și dezvoltarea teatrelor maghiare de stat, fără să lase neobservate companiile amatoare (teatrele muncitorești) și teatrele de păpuși. În 1954, teatrele maghiare de stat care funcționau în România

erau: Teatrul și Opera Maghiară de Stat din Cluj Napoca, Teatrul Secuiesc de Stat din Târgu-Mureș, Teatrul Maghiar de Stat din Oradea, Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe, însă avuseră companii maghiare și Teatrul de Stat Baia Mare, Teatrul de Stat Timișoara, Teatrul de Păpuși Cluj Napoca.

Orientarea revistei în primii doi ani de la lansare era caracterizată de un orizont larg. Însă în urma atacurilor din partea partidului comunist, redactorul-șef Gábor Gaál a reacționat prin înăsprirea liniei ideologice a revistei. Astfel, scrierile apărute în perioada 1948–53 sunt caracterizate de o nerăbdare dogmatică normativă, lupta de clasă intensă (sub aspect internațional, „denunțarea culturii occidentale putrede” și imperialismului) și „aparitia doctrinei rigide a dogmatismului estetic: în lumina realismului, se consideră drept individualism orice manifestare neobișnuită a personalității artistului”. (Kántor Lajos-Láng, 1971, 28). Această perioadă este rezumată de și încheiată prin disputa în jurul cronicilor teatrale ce a avut loc în vara anului 1954, care deja dădea semne ale „relaxării treptate” a revistei (Balogh Edgar-Dávid, 1981-2010) și marca instalarea perioadei numite „dezgheț” după moartea lui Stalin.

Singurele căi salvatoare: realismul socialist și teoria literară marxistă *Útunk* promova realismul socialist, orientările artistice și metodele creative impuse de partidul comunist, care și-a propus să exprime idealul comunist și să-l prezinte pe omul socialist multilateral dezvoltat în literatură și toate ramurile artei, apelând la mijloacele realismului din secolul 19, conform mentalității marxist-leniniste și în spiritul loialității față de partid. Loialitatea față de realismul socialist reprezenta valoarea creatoare supremă. Reprezentarea ideologică a realității s-a constituit într-o cerință esențială. (Balogh-Dávid 1981-2010). De aceea, Gábor Gaál le-a impus criticilor ca aceștia să studieze realitatea socială, însă nu din interiorul birourilor de lucru sau al cafenelelor,² „ci făcând vizite dese la fabrici, fermele colective sau mine” – menționează Győző Hajdu.³



2. Gaál Gábor, „Új írói szervezet, új írói feladatok”, în: *Útunk*, nr. 6, 1949, p. 9.

3. Hajdu Győző, „A kritikus és a valóság”, în: *Útunk*, nr. 6, 1950, p. 7.

Cu toate că rolul criticii nu este de a reprezenta, ci de a interpreta, limbajul ușor de înțeles și accesibil, precum și reprezentarea realistă (care se delimitează clar de naturalism) au devenit cerințe impuse nu doar spectacolelor de teatru, ci și criticilor de teatru. În discursul critic al revistei se observă cu ușurință rolul de etalon al artei teatrale sovietice și statutul ei de valoare incontestabilă și eternă. Standardele și punctele de referință permanente sunt Gorki și Stanislavski. Actorul care clădește socialismul și creează în mod conștient „trebuie să-și clarifice întotdeauna mesajul ideologic al rolului, apoi să-și analizeze personajul cu ajutorul lui Stanislavski”.⁴ Criticul are obligația de a cunoaște lucrările lui Stanislavski și să fie la curent cu articolele publicate în Uniunea Sovietică cu privire la problemele teoretice ale cronicilor teatrale.

Aprecierea valorilor sovietice reprezintă totodată și prezentarea artei occidentale într-o lumină negativă. Articolul semnat de György Jánosházy, al cărui spirit luptător apare chiar în titlu, *A nyugati színház a válság és dekadencia örvényében* (Teatrul occidental în vârtejul crizei și decadenței)⁵ și trece în revistă situația dramei americane și vest-europene a perioadei, se bazează pe contrastul vest și est, declin și progres, refuzul vieții și afirmarea vieții și reia perfect ideile teoreticianului sovietic. V. Ermilov declară: „lupta pentru reflectarea autentică a realității aflate în schimbare revoluționară reprezintă cerința supremă a realismului socialist. În schimb, arta decadentă proclamă pesimismul și declinul, încurajându-l pe scriitor să evadeze din realitatea obiectivă”.⁶

Se consolidează un limbaj specific care reflectă valorile oficiale ale perioadei. Metaforele militare, limbajul cât se poate de simplist și modurile de exprimare și sintagmele tipice sunt mijloace ale convingerii. Limbajul de-a dreptul artifi-



4. Bieliczky Katalin, „Kövessük nyomon a színmű alkotó munkáját”, în: *Útunk*, nr. 28, 1954, p. 2.

5. Jánosházy György, „«Nem akarok realizmust! Mágiát akarok!» A nyugati színház a válság, a dekadencia örvényében”, în: *Útunk*, nr. 30, 1954, p. 4.

6. V. Jermilov, „A szocialista realizmusért”, în: *Útunk*, nr. 25, 1954, p. 1.

cial construit din cuvinte cu sensul original deformat, care au dobândit o încărcătură axiologică negativă, este caracterizat prin monotonie și absența oricărei nuanțe. Toate acestea se datorează unui vocabular sărăcăcios care avea rolul de a asigura controlul eficient. (Gyulai, 2007, 105). Varianta teatrală a acestui nou limbaj devine metodă de lucru și pentru criticii de teatru, ale căror criterii în analiza evenimentului teatral nu sunt estetice, ci în primul rând ideologice, impunându-i să prezinte lupta de clasă, să facă portretul omului sovietic și să educe.⁷ Astfel, rolul criticii este să reflecteze asupra evenimentelor teatrale, oferind ajutor creatorilor de teatru. Mai precis, „regizorii de tip nou“ nu sunt „regizorii-dictatori burghezi“ tradiționali, ci produc „regizări colective“, știut fiind faptul că activitatea creatoare de teatru este democratică. Sintagma tipică a noului vocabular critic este „criticul de partid“ (și expresia asociată, „arta teatrală de partid“). Spectacolul de teatru este de partid atunci când prezintă lupta de clasă, iar criticul de partid respectă programul Partidului Comunist care stabilește și sarcinile artei socialiste. Așadar, virtuțile cronicarului de teatru sunt supunerea față de ideologie și atitudinea luptătorului de clasă. Cronicile de teatru reiterează ideea că spectacolul este reușit dacă are un efect agitator asupra spectatorilor. De cele mai multe ori, lecturarea cronicilor de teatru ale perioadei oferă prea puțină plăcere, nu doar pentru modul iritant cu care agită constant în interesul ideologiei comuniste, ci și pentru că prea iau în serios rolul de a educa, fiind lipsite de orice simț al umorului și emanând patetism. Sunt scrieri supărate și tensionate, care se luptă mereu cu ceva. Cu toate acestea, treptat-treptat, apar și scrieri critice agreabile, de exemplu semnate de Tibor Oláh.

În această perioadă, raportul dintre dramă și teatru, textul dramatic și reprezentarea scenică este văzut ierarhic. Textul dramatic și autorul acestuia prevalează față de spectacol care are rolul „doar“ să expună textul. Piesa de teatru are un (singur) sens, integrat în ea de către autor, iar regizorul are obligația de



7. Molter Károly, „Három egyfelvonásos a Székely Színházban“, în: *Útunk*, nr. 4, 1949, p. 15.

a identifica și de a pune în scenă acest sens. Iată de ce criticul își permite constatări entuziaste de genul: „Regia lui Ernő Szabó a pătruns corect piesa”⁸. Sau: „Teatrul Secuiesc a înțeles interpretarea corectă a operei lui Gorki”⁹. Modul de gândire al perioadei, obligatoriu și considerat infailibil, teoria literară marxistă consideră că singura și „absolută” semnificație a textului (dramatic), singurul sens reconfortant și stabil al acestuia este lupta de clasă. „Pentru epoca noastră, importanța și valoarea lui Shakespeare constă în faptul că reflectă lupta de clasă a perioadei sale și progresul rezultat din acea luptă”¹⁰. Deoarece comunismul identifică actul creator cu producția, apare frecvent paralelismul dintre artist și miner: „György Harag a reușit să scoată la iveală perfect mesajul moral și politic al piesei”¹¹. Dacă regizorul înțelege greșit piesa (înțelegerea greșită nefiind înțelegere, ci o eroare fatală), îi revine criticului de a-l demasca. Așadar, cititorul cronicii teatrale, omul socialist aflat în dezvoltare dobândește înțelegerea prin intermediari, prin regizor și prin critic.

Disputa în jurul cronicilor teatrale

Stabilirea sarcinilor (informare, evaluare, susținere a creatorilor, educare a publicului) și normarea care caracterizau începuturile sunt înlocuite de opinii care reflectează asupra problemelor concrete ale activității criticului. În disputa din jurul cronicilor teatrale din 1954, se pronunță critici de teatru practicanți, teoreticieni și creatori de teatru, regizori și actori, care dezbat în primul rând probleme profesionale și nu ideologice.¹² Articolul care



8. Kotyor András, „A Különös házasság”, în: *Útunk*, nr. 3, 1949, p. 13.

9. Marosi Péter, „Útban Gorkij felé. A Kispolgárok marosvásárhelyi bemutatója”, în: *Útunk*, nr. 1, 1950, p. 9,

10. Rappaport Ottó, „Új színjátszás Bukarestben”, *Útunk*, nr. 4, 1949, p. 14.

11. Tamás Gáspár, „Alekszandr Kornyejsuk: Ukrajna mezőin”, în: *Útunk*, nr. 43, 1953, p. 1.

12. Scrierile implicate în dispută sunt: Jánosházy György, „A semmit-

a marcat începutul disputei, intitulat *A semmitmondó színibírálatok ellen* (*Contra cronicilor teatrale fără sens*) și semnat de György Jánosházy, critic și teoretician care s-a bucurat deja de prestigiu, începe cu constatarea faptului că critica de teatru a rămas cu mult în urma criticii literare. Puterea comunistă și-a propus înlocuirea publicului cititor. Grupurile țintă erau proletariatul și țărănimea și, având în vedere cerințele și interesele acestora, critica a mutat accentul de pe evaluarea estetică a operelor, pe elementele de conținut și reprezentarea realității. Jánosházy observă că cronicile teatrale sunt structurate în jurul criteriilor poetice ale teatrului maghiar tradițional (textocentrism, axare pe actor, axare pe acțiune). De aceea, ele se disting pregnant prin atenția excesivă acordată operei dramatice și mai puțin evenimentului scenic și analizei acestuia. Din ele, aflăm prea puțin despre spectacol, însă cu atât mai mult despre textul dramatic pe care acesta este bazat (ele prezintă contextul istorico-social în care s-a născut piesa, trec în revistă interpretările teatrale din trecut, relatează acțiunea). Totodată, analizează în detaliu (în opinia lui Jánosházy, insuficient) jocul actoricesc, și menționează doar superficial regia, scenografia, decorul, sunetul. O consecință negativă a acestei evoluții este că „cititorul care nu a văzut



mondó színibírálatok ellen. (*Contra cronicilor teatrale fără sens*)“, în: *Útunk*, nr. 23, 1954, p. 4; Mikó Ervin, „Hozzászólás Jánosházy György cikkéhez. (Comentariu la articolul semnat de György Jánosházy)“, în: *Útunk*, nr. 24, 1954, p. 2; Gergely Géza, „Hozzászólás a semmitmondó színibírálatok kérdéséhez (Comentariu la problema cronicilor teatrale fără sens)“, în: *Útunk*, nr. 25, 1954, p. 3; Oláh Tibor, „Hozzászólás a semmitmondó színibírálatok kérdéséhez (Comentariu la problema cronicilor teatrale fără sens)“, în: *Útunk*, nr. 25, 1954, p. 3; Nagy Pál, „A színház közügy (Teatrul este o chestiune publică)“, în: *Útunk*, nr. 26, 1954, p. 2; „Senkálzky Endre: Lássuk meg az újat a színész munkájában. (Să observăm aspectul inovator în activitatea actoricească)“, în: *Útunk*, nr. 27, 1954, p. 2; Bieliczky Katalin, „Kövessük nyomon a színész alkotómunkáját. (Să pornim pe urmele actului creator al actorului)“, în: *Útunk*, nr. 28, 1954, p. 2; Mogyoróssy Győző, „Több szakismeretet, segíteni akarást várunk a színibírálattól. (Ne așteptăm la multe cunoștințe profesionale și la multă bunăvoință din partea cronicilor teatrale)“, în: *Útunk*, nr. 29, 1954, p. 2; [s.n.], „A színibírálati vita mérlege. (Bilanțul disputei în jurul cronicilor teatrale)“, 1954, în: *Útunk*, nr. 30, 1954, p. 2.

spectacolul nu își poate forma nicio imagine concretă asupra acestuia în baza cronicii“. Cronicilor li se poate reproșa și atenția insuficientă acordată reacțiilor publicului. Jánosházy consideră că spectatorul este un personaj cheie, un partener de creație în procesul în care se formează semnificația manifestării teatrale. Apelând la autoritatea sovietică, ridică scrierea critică la nivelul practicării literaturii. „Criticul, dacă dorește să fie demn de acest nume, trebuie să-și abordeze subiectul cu instrumentele unui artist, respectând cerințele impuse unei creații artistice. Iar acestea impun ca cronicii noștri să dea dovadă de pregătirea profesională necesară, de o atenție creatoare mult mai mare, o atitudine mult mai fermă și o voce mult mai individuală“.

La Jánosházy, apare problema binecunoscută și astăzi: lipsa comunicării dintre critic și creatorii de teatru, care este sursa tuturor conflictelor. Ideea nevoii unui dialog între participanții producției teatrale și cei ai receptării apare în fiecare comentariu adus în disputa cronicilor teatrale. În timp ce își bat capul cu găsirea unor modalități de a îmbunătăți calitatea cronicilor teatrale autohtone și își pun întrebarea dacă cronicarul teatral ar trebui să fie un cunoscător mai bun al teatrului sau al literaturii, polemisti de fapt dezbat dacă teatrul este o artă independentă sau subordonată literaturii. Și cu aceasta ei intră în disputa înverșunată, încă nerezolvată, a istoriei teatrului european cu privire la statutul cuvântului în teatru. Niciunul dintre polemisti nu consideră că teatrul ar fi o artă autonomă, ci mai degrabă o parte a literaturii. Ei consideră că teatrul derivă din piesele dramatice, însă pun sub semnul întrebării, delicat, valabilitatea acelei tradiții a teatrului occidental pe care Derrida o numește drept logocentrică și teologică și pe care se bazează și teatrul maghiar. În accepțiunea articolelor revistei pe tema teatrului, e de la sine înțeles că spectacolul se bazează întotdeauna pe un text dramatic scris anterior, care așteaptă să fie reprezentat. Însă dacă teatrul este slujitoarea literaturii, iar sarcina sa nu e alta decât „să se raporteze cu smerenie la text și să se nevoiască în interesul afirmării depeline a adevărului și frumuseții textului“ (Visky, 2002, 7-8), nu încape îndoială că spectacolul teatral este „întruparea

mesajului poetic”,¹³ adică ajungem la concluzia, astăzi înfirmată, că semnificația teatrală este o informație care poate fi decodată din textul dramatic și nu „un rezultat instabil și eterogen al unui proces complex de producere și receptare” (Kékesi, 1998, 24).

Ervin Mikó consideră că existența cronicarului teatral este duală: el este un om apropiat teatrului și literaturii. „Cronicarul devotat are obligația de a trăi procesul creației teatrale împreună cu colectivul teatrului”, să frecventeze repetițiile, ședințele de producție, dezbaterile cercului Stanislavski.

Géza Gergely accentuează caracterul specific, de artă universală, al teatrului. Îl numește artă colectivă (literatură, arte plastice, muzică, dans), însă atrage atenția că teatrul, prin definiție, nu există fără public. Reiterând caracterul efemer al spectacolului de teatru, menționează rolul documentelor (mai ales al cronicilor teatrale) în păstrarea memoriei teatrale și, desigur, subliniază rolul incontestabil al criticului în aceste eforturi. Dă drept exemplu de urmat activitatea unui critic din secolul al XIX-lea, Bajza József. Scrierile acestuia permit „reconstruirea artei creatoare a multor actori”. Cu toate că scoate în evidență caracterul de artă universală al teatrului, el abordează procesul creației teatrale axându-se pe jocul actoricesc: scopul cronicii este de a apela la metoda criticii descriptive și de a „înregistra și de a analiza actul creator al marilor actori sau regizori”.

Tibor Oláh este de acord cu Ervin Mikó, care îi poartă pe critici să-și aprofundeze cunoștințele despre teatru, însă consideră că e important ca și criticul să cunoască literatura dramatică. Este singurul care se declară susținător al literaturii. De la bun început, mărturisește că, pentru el, creația literară este mai importantă decât spectacolul de teatru care se naște din ea. „Cu adevărat, lectura este mai potrivită pentru meditație, decât reprezentarea scenică. În jocul personajelor care populează scena, eu caut scriitorul, pe acela îl cercetez”. De ce face acest lucru? „Să nu uităm, estetica marxist-leninistă



13. Jánosházy György, 1948, „Kulissza és valóság”, în: *Útunk*, nr. 17, 1948, p. 10.

cere socoteală în privința conținutul ideologic al operei, iar de aici rezultă că cronicile teatrale au obligația de a-i impune teatrului în primul rând tălmăcirea fără echivoc a mesajului ideologic al operei dramatice. Așadar, interpretarea piesei nu este irelevantă, pentru că, în cazul în care cronicarul teatral înțelege greșit mesajul ideologic al piesei, întreaga cronică teatrală o ia pe arătură“. Tibor Oláh arată clar modul în care funcționează tehnica interpretării bazate pe intenția autorului, specifică acelei concepții pozitiviste a literaturii, care astăzi stârnește zâmbete. Portretul pe care i-l face cronicarului teatral este cel al unui inspector rigid și exigent, care studiază „temelia literară dramatică a spectacolelor“, adică citește textul dramatic, ca să înțeleagă ce vrea să spună autorul, apoi vizionează spectacolul, ca să verifice: oare regizorul a înțeles mesajul autorului? Oferă sfaturi practice, de exemplu că piesa trebuie citită înainte de spectacol, nu e suficientă o singură vizionare. Acceptă că cronicarul de teatru trebuie să fie cunoscător al particularităților jocului actoricesc, însă „trebuie să evalueze spectacolul stând în rândurile publicului, nu din spatele culiselor. Cu adevărat, vederea clară necesită nu doar apropiere, ci și distanță“.

Pál Nagy consideră că distanța nu este necesară, ba dimpotrivă. În opinia sa, „cronicarul trebuie să trăiască în lumea teatrului, în cultura teatrală. Chiar și cele mai obiective cronici pot provoca daune mari, dacă cronicarul teatral nu cunoaște suficient mijloacele și posibilitățile teatrului, rezultatele și lipsurilor artiștilor care au creat spectacolul.“

Cei trei actori care intră în dispută, Endre Senkálsszky de la Cluj Napoca, Katalin Bieliczky de la Târgu-Mureș și Győző Mogyoróssy de la Oradea, susțin cu mult patos exigențele la care trebuie să facă față cronicarul, specialistul teatral cu bune abilități scriitoricești și calificări înalte, al cărui rost primar este să analizeze în profunzime jocul actoricesc și să nu se ocupe de analiza piesei. Sarcina primară a cronicarului este ca de fiecare dată să reevalueze, să aprecieze cine sunt aceia care prestează la standardele artei, aceia care își etalează personalitatea proprie și aceia care se fac de râs pe scenă.“ Apoi, trebuie să urmărească cu atenție și evoluția actorului, „să consemneze noutățile care strălucesc în evoluția actoru-

lui". Lista actorilor este lungă: criticul să nu fie superficial, să-l iubească pe actor (unchiul benevol al lui János Kemény „care laudă și când muștră cu dragoste pedagogică”¹⁴), responsabil, calificat din punct de vedere teatral, să nu fie dur, să nu fie necruțător (desigur cu actorul), să nu se abțină de la laude.

Articolul anonim care consemnează bilanțul disputei în jurul cronicilor teatrale este o scriitură destul de neutră. Similar cu textele fade fără autor din *Útunk*, și acest text duce la comunicări impersonale. Rezumă rezultatele disputei și completează încărcătura ideologică pe care o consideră insuficientă în acestea. Este grăitor faptul că ține să remarce creșterea nivelului ideologic și nu al celui artistic al cronicilor teatrale. Accentuează frecvent menționata funcție de educare socială a cronicilor, apoi prezintă în manieră didactică strategia de interpretare marxistă care reconstruiește sensul spectacolului teatral. Nu uită nici de paralelismul critic-miner: cronicarul *aduce la suprafață* și conștientizează în cititori conținutul ideologic al operelor, printr-o expunere profesională și profundă a textului dramatic, apoi analizează mijloacele artistice ale spectacolului, iar, în final, evaluează spectacolul. „Cronicarul teatral poate evalua spectacolul doar dacă cunoaște mesajul ideologic al piesei și mijloacele artistice. Cu adevărat, scopul activității actorilor și regizorului este de a *tălmăci* mesajul operelor cu maximă claritate ideologică și la cele mai înalte standarde artistice, cu mijloacele proprii”. Creatorii teatrali, ca niște „sclavi tălmăcitori” (Derrida) execută loial voința autorului creator. Aceasta este o expresie plastică, nu prea înălțătoare, a ideii că reprezentarea teatrală este supusă textului dramatic, fiind doar un accesoriu tehnic pentru a da o formă vizibilă și audibilă textului. Rezumatul încheie disputa și îi reamintește cititorului că toți trebuie să



14. „Așadar, criticul nu se poate prezenta ca un străin elegant în rândul spectatorilor, cu intenția de a judeca viii și morții, cu ignorarea posibilităților date, însă nu se poate identifica nici cu unchiul benevol al teatrului care laudă și când muștră cu dragoste pedagogică”, scrie Kemény. V. Kemény János, „A színbírálatról (Despre cronica teatrală)”, în: *Útunk*, nr. 3, 1947, p. 5.

gândească identic și despre teatru. Așa cum cere partidul.

În disputa cronicilor literare, observăm o variantă mai rafinată și mai șlefuită a limbajului critic caracteristic revistei *Útunk* în perioada sa inițială. Se distinge prin stil elegant, lejer și argumentări pline de spirit mai ales Jánosházy și Tibor Oláh. Ba chiar, articolul lui Jánosházy ilustrează și faptul că ironia îi șade bine unei cronici constructive, menționând că unii cronicari se tem să critice jocul actoricesc pentru că „nu suportă ideea îngrozitoare ca un actor criticat cum trebuie nu i-ar mai saluta pe stradă (așa cum se și întâmplă), ba chiar ar mai comenta pe la spatele lor că... nici nu se pricep la teatru (iarăși, așa cum se și întâmplă)”. Tibor Oláh își încheie scriitura cu umorul unui complice, adresându-i-se lui Jánosházy lejer și numindu-l coleg în breasla cronicilor. „Cronicarul teatral, oricât de critic ar fi, să nu privească nici printr-un obiectiv roz, nici printr-unul negru, ci să încerce să vadă cu ochii proprii”. Așadar, nu dorește ca cronicarul teatral să urmărească spectacolul prin prisma partidului, ci să-și asume personalitatea.

Concluzii

Într-o epocă în care practica critică „se zbătea între evaluarea estetică immanentă și producția orientată ideologic” (Gyulai, 2007, 104), disputa în jurul cronicilor teatrale din anul 1954 în *Útunk* este demnă de a fi considerată lansatoarea unor idei care în mod latent au supraviețuit până astăzi în cultura teatrală maghiară din Transilvania și determină concepția noastră despre teatru. Polemiștii au delimitat contextul teoretic al cronicilor teatrale, au trecut în revistă rolul practic al acestora, și, cu pași precauți, au orientat atenția asupra relației fragile dintre teatru și literatură, o problemă la fel de actuală și astăzi. Cu toate că nu au contestat statutul teatrului de subordonat al literaturii, confirmat de estetica marxistă oficială, au sugerat posibilitatea că teatrul poate fi interpretat și ca o ramură autonomă a artei.

Bibliografie:

- BALOGH Edgár-Dávid Gyula, *Romániai magyar irodalmi lexikon. Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés*, vol. I-V, Cluj Napoca, Kriterion Erdélyi Múzeum Egyesület, 1981-2010.
- KÁNTOR Lajos-Láng Gusztáv, *Romániai magyar irodalom 1945 – 1970*, București, Editura Kriterion, 1971.
- GYULAI Levente, „Irodalomkritikai gondolkodás és olvasói preferenciák a korai Útunkban“, în: Balázs Imre József (ed.), *A sztálinizmus irodalma Romániában*, Cluj Napoca, Komp-Press, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása*, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 1998.
- VISKY András, „A dramaturg. Hermész példája“, în: Visky András, *Írni és (nem) rendezni*. Cluj Napoca, Koinónia, 2002.

RECENZII

REVENIREA LA MARIONETĂ

Adriana Boantă

Până nu demult, comentariul teoretic al fenomenului teatral părea a fi, cel puțin la o primă vedere, apanajul criticului sau al cercetătorului, deoarece aria de manifestare a teoreticianului este creația finită, iar sarcina sa este explicitarea ei prin intermediul discursului critic asumat. În, *Poezie la fire lungi – Revenirea la marionetă*, consacrat problematicii teatrului de animație contemporan, autoarea Oana Leahu, spirit analitic, înzestrat deopotrivă cu vocația curiozității și a sintezei teoretice, eludează servilitatea metodologică, jalonează cadrul rigid reglementat al standardelor și al practicilor proprii teoreticianului și propune o abordare originală, extrem de personală a cercetării fenomenului teatrului de animație din România. Cu toate acestea, nu este doar o carte despre „decodificare” și „decantare” teoretică, sau despre evoluția mijloacelor de expresie și de comunicare în arta teatrului de animație, ci o carte despre experiența singulară a *praxis*-ului creator, în proximitatea marilor modele teatrale.

Apărut la Editura „UAT”, în 2008, volumul oferă lectorului variate perspective în abordarea problemelor creației în teatrul de animație. Privit adeseori cu puțină condescendență în raport cu teatrul dramatic, față de care este perceput ca o rudă săracă, teatrul de animație a izbutit să coaguleze energiile atâtor creatori (sau „orchestratori ai metaforei”, cum îi numește autoarea), de la Aureliu Manea și Cristian Pepino, la Silviu Purcărete, Mona Chirilă, Victor Ioan Frunză și Gavril Cadariu, ca să-i amintim doar pe câțiva dintre cei mai importanți regizori, care, contrar prejudecăților, au slujit scena teatrului de animație cu emoție, pasiune, profesionalism și cu intransigență absolut exemplare.

Creator implicat, Oana Leahu probează, de asemenea, o înzestrare deosebită pentru analiză și sinteză. Structura cărții se dezvoltă pe trei direcții: *Metafora teatrală, specificitate în teatrul de animație comparativ cu cel dramatic; Poezie... la fire lungi; Ceas de taină despre metaforă*. Atent îmbinate, acestea îi asigură lectorului (inițiat sau neinițiat) accesul la informații teoretice consistente, dar și o modalitate atractivă de explicare a acestora printr-un bogat material ilustrativ. Astfel, cititorul avizat găsește informații valoroase pentru cercetările ulterioare, iar, pe de altă parte, cititorul neavizat este încurajat să exploreze fascinanta lume a teatrului de animație și să se familiarizeze treptat cu aria problematicii dezbătută de acest volum – *metafora teatrală*: „Proiectul care mi-a prilejuit în mod practic această încercare de sondare a metaforei în lumea marionetei este spectacolul «O mie și una de nopți – Aladin și lampa fermecată», realizat la Teatrul de Marionete din Arad [...] un spectacol cu marionete, și nu orice fel de marionete, ci marionete la fire lungi“ (p. 37), precizează Oana Leahu.

Considerațiile teoretice, stilul unitar propus de autoare creează un cadru discursiv accesibil tuturor, prin folosirea eficientă a conceptelor și a terminologiei de specialitate. Cu toate acestea, o anume abordare riguroasă, de organizare și structurare didactică a materialului, este evidentă. Ea se explică și, totodată, se justifică prin faptul că autoarea are o bogată activitate didactică. Așa se face că Oana Leahu este, la ora actuală, nu doar un om de teatru ale cărui puneri în scenă au afirmat un spirit creator autentic, ci și un pedagog care lasă urme consistente asupra generațiilor de păpușari și regizori pe care le-a format. Din această perspectivă, prezentul volum este, să-i spunem, un ghid, spre a folosi, într-un fel, pentru inițiere celor care caută să își împlinească destinul creator, încercând să cunoască în amănunt „instrumentarul“ cu care „operează“ teatrul de animație.

Indiscutabil, valoarea cărții este susținută și de reflectarea bogatei experiențe a autoarei în practica spectacologică. Dincolo de explicațiile și de observații pertinente, despre tehnica artei marionetei, o pondere importantă în structura cărții o ocupă analiza spectacolelor. Argumentele de ordin teoretic

sunt susținute de exemple concrete, cu precădere din spectacologia românească. Conceptele vehiculate nu sunt abordate disonant, ci sunt ilustrate și integrate armonios, susținând demonstrația teoretică. Din această perspectivă, cartea atestă rigurozitatea cercetătorului, dublată de pasiunea practicantului de teatru, valorificând abil rezultatele obținute în activitatea de cercetare științifică în cadrul Școlii Doctorale.

Cu acribie, dar și cu emoție, Oana Leahu recompune aici traseul ce i-a permis să descopere și să creeze microuniversuri însuflite de fapte care „nu cunosc inerția materiei“, după cum definea Kleist marionetele.

Totodată, prin conținutul său, volumul se înscrie pe trectoria deschisă de studiile lui Cristian Pepino și ale Monei Chirilă, punând la dispoziția cititorului, într-o selecție extrem de personală, laboratorul intim al creației și al gândirii creatorului „în căutarea marionetei“, sintetizând astfel, în mod personal, nu doar o anumită metodă de a face teatru, ce ține seama de experiența tradiției teatrale, ci și un mod de a *gândi* și a *trăi* arta spectacolului de animație.

Spirit practic, dar și dinamic, Oana Leahu are meritul de a nu se fi izolat în lumea perfectă a poveștilor, de a fi căutat să încapsuleze experiența practică, a cunoștințelor dobândite de importante personalități ale vieții teatrale românești, provocându-i să își reorganizeze „materialul“ interior și să se destăinuie. Seria de interviuri de specialitate inițiate de Oana Leahu se transformă într-o cercetare calitativă necesară, dar și într-o mărturie sinceră despre fenomenul teatrului de animație din România.

„Nucleul“ cărții este reprezentat de capitolul III – *Ceas de taină despre metaforă*, care, prin miza lansată, conferă consistență și continuitate direcției dezbaterilor propuse în capitolele anterioare. *Poezie la fire lungi – Revenirea la marionetă* reunește interviuri acordate de nouă personalități ale peisajului teatral românesc, invitate să descopere mecanismul de producere a fabuloasei *metafore teatrale*, al cărei miraj ne intrigă și fascinează, deopotrivă: „Metafora teatrală îmi pare a fi acum și mai departe decât în stadiul incipient al proiectului, sfera noțiunii devenind parcă din ce în ce mai amplă“ (p. 227).

Selecția cuprinde mărturia unor artiști, „oameni dragi“, după cum însăși autoarea mărturisește: creatori și teoreticieni ai teatrului cu care aceasta a colaborat, dar și diverse documente privitoare la procesul de creație și fragmente din articole publicare în presa de specialitate. Au contribuit la acest amplitu demers regizorii Cristian Pepino, Gavril Cadariu, George Balint, scenografi Cristina Pepino, Eugenia Tărășescu-Jianu, Eustațiu Gregorian, teoreticienii Mircea Ghițulescu, Sorin Crișan și Alina Nelega, lista rămânând fără îndoială deschisă pentru toți cei care doresc să se exprime pe marginea subiectului, fie regizori, actori sau scenografi, fie coregrafi, compozitori și teatrologi.

Între comentariul aplicat la arta spectacolului, gestionarea dinamicii interviurilor și prezentarea profesională a personalităților scenei teatrale românești invitate la un „ceas de taină“, autoarea stabilește un echilibru, acordând fiecăruia dintre aceste aspecte ale expunerii sale proporția cuvenită.

În procesul de documentare și pregătire a interviurilor, prospecția făcută este pe cât de minuțioasă, pe atât de sistematică, autoarea reușind să realizeze profiluri bine individualizate. Vădind preocupare pentru destinul teatrului de animație, dar și instinct jurnalistic, Oana Leahu își propune să identifice răspunsul la câteva întrebări cardinale: „Cum vedeți «destinul metaforei» în viața consumatorului de cultură din România și numai? Care va fi evoluția teatrului de animație în România? Cum vedeți dezvoltarea teatrului de animație pentru adulți? Care vi se par «tainele» regiei de teatru de animație?“ (pp. 123-139) ș.a.m.d.

Adeseori, complicitatea, născută între cei intervievați și autoare în demersul tainic de a descoperi „afinități electivă“, corespondențe secrete, zone de confluență în modul în care se edifică și se explicitează metafora teatrală în teatru de animație, lasă loc polemicilor cordiale. Materialul vizual ce însoțește discursul critic pe întreg parcursul cărții este compus din fotografii de spectacol, schițe de decor, schițe tehnice etc., care surprind momente-cheie din spectacole-reper care i-au marcat traseul profesional și existența.

Serioasă și bine documentată, cartea are avantajul de a privi sensurile metaforei teatrale acolo unde ea se produce

și ni se relevă: dinăuntru fenomenului teatral contemporan. Lectura acestei cărți capătă, pentru orice cititor, o valoare călăuzitoare în înțelegerea, aprecierea și validarea marionetei, „ca dublu al actorului și dublu al omului“. Analizând aspecte diferite ale problematicii specifice teatrului de animație, autoarea menține un punct de vedere unitar, potrivit căruia: „teatrul de animație este prin excelență metaforic, marioneta, prin însăși natura relației cu cel care o animă, este «saturată» de metafore... dacă nu vreți să vă contaminați de superba și încifrata poezie a marionetei cu fire lungi, treceți mai departe! N-o maculați! Și dacă vă este greu, imaginați-vă cum ar fi dacă vi s-ar tăia firele spirituale care vă mai dau o speranță: că *marionetistul* nu v-a părăsit“ (p.104).

Oana Leahu, *Poezie la fire lungi – Revenirea la marionetă*,
Târgu-Mureș, Editura Universității de Artă Teatrală, 2008,
300 p.

CORPUL ÎN BALET - ÎNTRE SEDUCȚIE ȘI TRUDĂ

Daniela Lemnaru

Încerc o adevărată senzație de încântare atunci când constat la colegii de breaslă mai tineri preocuparea pentru surprinderea pe plan teoretic a lucrurilor esențiale din domeniul pe care îl *locuiesc*, atât profesional, dar și uman. Volumul tinerei coregrafe Denisa Badea, proaspăt intrată pe tărâmul pedagogiei, *Anatomia ambiguității. Procesul estetizării corpului în balet* mi-a oferit o lectură impregnată cu un aer plin de vitalitate, familiar într-o anume măsură, din perspectiva unui parcurs al „corpului profan” spre „corpul expresiei scenice”, prin intermediul „corpului antrenat” și cu necesarul și inevitabilul „corp ambiguu”, care se regăsește cu fidelitate în corespondentul său teatral, actoricesc.

(Re)descoperim teme, idei importante, ce țin de lumea dansului, a baletului, dar care se subscriu oricărui proces creator și interpretativ, constatând că cerințele și obiectivele care-l vizează pe dansator coincid în bună măsură cu ale oricărui creator; diferite sunt doar mijloacele de expresie și ceea ce presupun acestea.

Astfel, ne sunt (re)activate procese intime ale devenirii artistului, în cazul de față dansator, o cronologie a apariției dansului și a transformărilor survenite, un tablou cultural, social și uman al epocilor evocate, creatori importanți și creații cu valoare de simbol și rol iluminator, dihotomia artist-om etc.

Tânăra autoare dispune de resurse intelectuale, de sinteză și analiză, în abordarea unei lumi pe care o investighează cu seriozitate, făcând apel la surse ce fac trecerea de la tradiție la avangardă, începând de la Grecia antică, trecând prin neoclasicism, romantism și poposind în contemporaneitatea noastră contradictorie, așadar incitantă, dinamică și frumoasă. Sunt

expuse o serie de mărturii vizuale ale transformării esteticii corpului în balet, sunt readuse în lumină reprezentatii de seamă, unele realmente excepționale și care nu trebuie uitate, altele contestate sau chiar cenzurate; interpretări remarcabile, unele avangardiste pentru timpul lor. Toate întregesc o imagine a evoluției balerinului pe scenă, a preocupării pentru îmbunătățirea tehnicilor de execuție.

Denisa Badea glosează *arabesc*, aș zice, pe marginea punctelor esențiale cuprinse în volumul de față: mânuiește cu delicatețe un inefabil al datelor concrete, dar posedă și o precizie a indefinitului. Această latură poetică a discursului ne relevă, poate involuntar, calitatea de artist practician al celei care o formulează.

Poezia pe care autoarea a propus-o ca motto, *Dați-mi un trup, voi munților*, de Lucian Blaga, dincolo de suavitatea, delicatețea și poate insolitul alegerii, poate fi considerată ca un soi de recalibrare a sensibilității (noastre) interioare, sufletești și spirituale, în contextul „respirației” lumii contemporane, tot mai acaparate de suflul rece al virtualului, al avansului pe care parcă îl ia față de noi, cei care vrem s-o înțelegem. Marile întrebări, temele substanțiale, pot începe de aici, de la privirea întoarsă, într-un fel, spre un trecut autentic, și-n felul acesta știind spre ce ne îndreptăm. Prin acest punct de pornire, putem recunoaște un reflex al normalității, în sens filozofic, de recuperare și descoperire a sinelui, a valorii sacre, proprii eului profund.

Anatomia ambiguității. Procesul estetizării corpului în balet ne oferă o imagine amplă a temei propuse, prin care autoarea încearcă să ne aducă la cunoștință o hartă foarte detaliată a îmbinării câtorva caracteristici ale celor mai importante dimensiuni care-l „compun” pe cel care este dansatorul de balet. Lucru deloc comod, aș spune, ținând cont de factorii multipli care compun aceste dimensiuni complexe ce suportă, la rândul lor, transformări, mutații, reinterpretări, în funcție de diferiți stimuli.

Capitolele tratează puncte esențiale ale acestei arte a dansului și a baletului, pornind de la analiza încadrării acesteia „între mișcare și cercetare”, continuând cu o incursiune în ceea ce autoarea a numit „corpul profan”, apoi „corpul an-

trenat“, ajungând la „corpul expresiei scenice“, dar nelipsind o autentică intervenție asupra „corpului ambiguu“. Acestea sunt întregite de *Mărturii ale modificării esteticii corpului în balet: de la secolul al XIX-lea până în prezent*.

Fiecare capitol propune idei extrem de interesante, autoarea disecând cu atenție, meticulozitate, râvnă, acele mecanisme intime care declanșează complementarități, determinări între noțiunile analizate, făcând referiri și trimiteri care întregesc înțelegerea și încadrarea exactă a rolului acestora în fenomenul artistic.

A te pune în postura lectorului, dar mai ales în a celui care încearcă să deslușească și să înțeleagă dincolo de vizibil și aparent dimensiunea complexă a baletului și a instrumentului său de execuție, corpul, poate fi riscant și anevoios. Autoarea lucrării dovedește, prin analizele pe care ni le supune atenției, o înțelegere justă a amestecului de previzibil și imprevizibil prezent în creația balerinului, lupta sa împotriva clișeeilor, a poetizărilor, lirismelor și înfloriturilor. Noțiunile de *provizorat*, *perisabilitate*, *lipsa unui adevăr absolut*, *subiectivitate*, *echivoc*, *dihotomia masculin-feminin*, *inefabil*, *mitul androgenului*, *sistemul educațional în arta baletului*, *frumusețea ambiguității* sunt atent analizate și puse în pagină, amintind de valabilitatea lor indiscutabilă în orice tip de creație.

Autoarea reușește să ne capteze atenția poate tocmai prin multitudinea de sensuri pe care le găsește în cercetarea sa asupra lumii atât de complexe a baletului și a corpului balerinului. O lume atât de specială (lucru confirmat și de exemplele expuse în lucrare) necesită cu siguranță un ochi al celui care dorește s-o descopere, cel puțin atent și inteligent, cu o aceeași putere de incizie a cuvântului (ca și a gestului), cu aceeași seducție a întrebuintării metaforei, cu aceeași capacitate de a surprinde zborul nevăzut al respirației nemărturisite, cu aceeași abilitate de a surprinde imponderabilul. Toate acestea credem că autoarea cărții le-a intuit și, mai mult, le-a împărtășit cititorilor. Astfel, înțelegem mai adânc și mai cromatic poezia baletului, traiectoria balerinului. Autoarea ne prezintă marile școli de dans, nume reprezentative ale acestora, diferențe și asemănări între metode, viziuni ce sunt analizate, scanate, re-interpretate cu atenție, admirație și căl-

dură. Pentru cei interesați, această lucrare poate constitui un punct de reper în înțelegerea evoluției baletului.

Având o temă atât de generoasă, confirmată și prin creațiile existente în lumea dansului - care s-a dovedit a fi mereu surprinzătoare, cu o abordare care ne-a propus să vedem altfel viața și moartea, tragicul și comicul, dragostea și durerea, omul, nu putem spune decât că acest fapt este cel mai mare câștig al autoarei cărții, care a fost părtașă într-un mod mai intim poate decât ceilalți, la marea mirare care a fost evoluția sa.

Am putea afirma că, dacă acest studiu nu ar fi avut parte de o putere de analiză, sinteză și esențializare cu totul remarcabile, probabil nu ar fi fost o lectură la fel de incitantă, stârnind curiozitatea de la început și - lucru pozitiv - reușind să o mențină până la final, tocmai prin prezentarea într-un mod succint, fluent, logic, a argumentelor și motivațiilor.

Autoarea a reușit să demonstreze ce și-a propus, anume că „evoluția balerinului pe scenă nu este doar rezultatul unui proces de antrenament care are ca finalitate expresia artistică, ci poate fi definit un întreg traseu al estetizării corpului în balet, traseu care pornește de la un „corp profan“, docil și neantrenat, dar cu precondiții favorizante acestei forme de artă, corp care renunță la suveranitatea propriei mișcări brute și naturale, pentru a trece prin etapa nivelantă a antrenamentului, în vederea expresiei scenice la care tinde.

Asumându-și prin exercițiu vocabularul de mișcare al dansului clasic, „corpul profan“, devenit „corp antrenat“, înglobează, datorită exercițiului și matricei tehnice a stilului, attribute care conduc la un tip de uniformizare corporală asociată atât masculinului, cât și femininului. Elemente ale expresiei asociate ambelor genuri ajută corpul să-și depășească propria materialitate prin instituirea unui „corp ambiguu“, definit ca o prezență poetică, fantomatică, cu valențe androgine“ (p.195).

Denisa Badea, *Anatomia ambiguității. Procesul estetizării corpului în balet*, București, Editura Eikon, 2017, 212 p.

OPERA: NOUL GEN MUZICAL AL BAROCULUI TIMPURIU

Irina Ionescu

Diana Todea-Sahlean propune, în lucrarea de specialitate cu titlul *Evoluția spectacolului de operă: de la miracolele scenografice la punerea în scenă a secolului al XVIII-lea*, lucrare realizată sub egida Asociației culturale ArtConcept, o trecere în revistă și, totodată, o analiză a formelor de expresie artistică ce au dus la conturarea spectacolelor de operă. Așa cum le cunoaștem astăzi, așa cum s-au afirmat, montările de gen sunt creații complexe, sincretice, realizate prin efortul integrator al unui regizor care, înainte de orice, propune o viziune, un sens menit să prefigureze și să ordoneze toate componentele – parte a întregului, pentru ca acesta să devină în fața publicului de sine stătător, multiplu încărcat semantic.

Volumul ne ajută să înțelegem cum a apărut opera, care au fost cele mai puternice influențe și contribuții. Spectacolul cu toate fațetele sale – sonore, vizuale, de interpretare – este analizat, în limitele cadrului temporal auto-impus, pe baza unei bibliografii, aproape în exclusivitate străină (engleză, italiană, franceză, spaniolă), cu surse de cercetare atât muzicale (fragmente de partituri), iconografice (gravuri de epocă, în special), cât și provenite din literatura domeniului. La nivelul documentării, autoarea mărturisește că Project Gutenberg (www.gutenberg.org) i-a fost de un sprijin real, prin posibilitatea pe care o oferă de a accesa ebookuri de specialitate, în regim gratuit, printre acestea și lucrări vechi și foarte vechi (scanate). Dar menționează și că fondul de studiu al operei comice italiene – *opera buffa* – este mult mai sărac astăzi, dat fiind că marea majoritate a arhivelor teatrelor de profil au fost distruse în bombardamentele asupra orașului Napoli, în

timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Lucrarea conține patru capitole, acompaniate de tabele sinoptice, care sintetizează informația și scot încă o dată în evidență procesul de evoluție a genului: de la încercările și primele variante florentine la creația lui Wolfgang Amadeus Mozart, compozitorul-fenomen, cu un talent singular și o creație pe măsură.

Spectacolul de operă a luat ființă – la 1600 – din dorința reînvierii anticei tragedii a autorilor greci, văzută ca un model ideal de artiștii florentini (Camerata florentină), care și-au propus creațiile curților princiare ale epocii. „[...] artiștii florentini, dorind să reînvie tragedia greacă și muzica acesteia, au dat naștere, unui tip de spectacol teatral-muzical diferit și nou – *melodramma* sau *dramma per musica*“ (p. 205). Formele imaginate au evoluat de atunci, în mod firesc – în timp și spațiu (diverse centre culturale europene, cum ar fi de exemplu: Veneția, Napoli, Paris, Londra), și continuă să evolueze și astăzi, la nivel sceno-tehnic, în primul rând.

Pentru continuitatea istorică a genului muzical, dar și pentru că au format, menținut și dezvoltat gustul public – expresiile medievale, dramele liturgice, cu „textul cântat omofonic în limba latină“, și dramele vernaculare (în limbaj popular), cu cântece și muzică instrumentală, nu sunt uitate de autorea volumului. Se regăsește și arta trubadurilor, truverilor și minnesingerilor, alături de faptele eroice cântate în *chanson de gestes* – precum celebrul *La Chanson de Roland* sau creația menestrelului Adam de la Halle.

„Deopotrivă de importante în procesul de conturare a dramei *per musica*, sfârșitul Evului Mediu și începutul Renașterii menționează la Curțile din Italia existența unor spectacole cu caracter profan, prilejuite de evenimentele marcante: căsătorii și botezuri princiare, vizite oficiale, aniversări politice, intrări triumfale, sărbători religioase și laice, carnavaluri ș.a.“ (p. 25) Apoi, la Florența, în anul 1600, „căsătoria Mariei de Medici cu Henric al IV-lea îi găsește pe Jacopo Peri și pe libretistul său la Palatul Pitti, deținând locul primordial în divertismentele de curte cu lucrarea *Euridice*“ (p. 37). Au urmat noi și noi forme de spectacol.

„[...] Trecerea creațiilor dramatic-muzicale de sub tutela privată a curților aristocratice sub cea publică, a instituțiilor teatrale“ nu a întârziat să apară. „Modelul îl dă Veneția în anul 1637, cu teatrul San Cassiano și cu prima operă comercială, *Andromeda* pe muzica lui Francesco Manelli și libretul lui Benedetto Ferrari, la care orice doritor putea să asiste, cu prețul a patru lire. Inițiativa este multiplicată“ (p. 71), astfel încât în următorii ani, un total de nouă teatre venețiene oferă publicului larg o multitudine de spectacole.

„În contextul inovării spectacolului liric, școala venețiană – operetistică și scenografică – rămâne reprezentativă pentru secolul al XVII-lea și începutul veacului următor. Alături de ea, se înscriu Roma și Neapole, interesate la rândul lor de soarta noului gen. La Roma, opera se naște sub protecție ecleziastică. Inițiată de Cavalieri cu drama muzicală sacră *Rappresentazione di Anima ei di Corpo*, opera sacră ajunge să ocupe un loc semnificativ în repertoriul reprezentațiilor de la palatele, colegiile sau mănăstirile, din prima jumătate a secolului al XVII-lea, pentru a rămâne proprie scenei romane a barocului timpuriu.

Înflorirea artelor în această perioadă nu este un fenomen întâmplător. Ea coincide cu domnia a doi papi cu reale preocupări artistice: Maffeo Barberini sau Papa Urban al VIII-lea, (între 1623–1644), renumit patron al artelor, și Giulio Rospigliosi numit Papa Clement al IX-lea, (între 1667–1669), înaintea înscăunării, poet dramatic și libretist. Cel dintâi – Barberini – înlesnește fără preget îndeplinirea capriciilor artistice ale familiei sale. Printre ele se numără magnificul teatru din Palazzo Barberini, ce își deschide porțile în anul 1632 cu drama muzicală sacră *Il Sant'Alessio*: muzica Stefano Landi, libretul Giulio Rospigliosi“ (p. 78).

La nivel interpretativ, „țesătura extrem de înaltă este specific creată pentru vocile înalte de bărbați: *castrati*. Cu un registru ce putea să atingă patru octave, cu o voce puternică și strălucitoare, suplă și cu rezonanță aparte, cu un volum de aer ce permitea susținerea îndelungată a notelor lungi, castrații cuceriseră scena noului gen încă de la începuturile sale florentine. Se vor remarca și pe cea romană, impunând o nouă modă ce va prevala pe scena lirică europeană a urmă-

toarelor două secole“ (p. 80).

„Îmbrăcat în haină florentină, cu accesoriile componistice și scenografice venețiene, romane și napolitane, spectacolul liric italian, al barocului, deplin consolidat, este pregătit să pornească în cucerirea noilor epoci și a tuturor scenelor europene“ (p. 85). Urmează întâlnirea cu Jean Baptiste Lully și Molière, cu Henry Purcell, apariția operei *seria* (la 1700, cu accent pe *catharsis*, stare ce nu este atinsă doar prin „milă și teroare, ci și prin admirația față de modelele de virtute înfățișate“, p. 125) și a operei comice (*opéra comique* franceză cu melodii populare numite *vaudevilles*, *ballad opera* engleză, *singspielul* german sau *tonadilla* spaniolă), creația lui Georg Friedrich Händel și opera cosmopolită a lui Christoph Willibald Gluck.

Perioada studiată de autoare în acest volum culminează cu opera lui Mozart, „preocupat, mai întâi de toate, în a răspunde cerințelor publicului și nevoilor cântăreților... Practica vremii le impunea compozitorilor să își croiască muzica după posibilitățile vocale ale cântăreților și, în consecință, să le cunoască abilitățile, fapt pentru care, încă de la început, Mozart alege să compună mai întâi recitativele, iar ariile să le amâne pentru momentul repetițiilor, când ajungea să cunoască personal interpreții, care fuseseră dinainte aleși – uneori chiar înaintea compozitorului“ (p. 183).

Analiza operelor mozartiene demonstrează că moștenirea istorică și contribuțiile remarcabile ale unor genii precum Claudio Monteverdi („cel care sintetizează toate cuceririle componistice ale predecesorilor săi, reușind să stabilească trăsăturile definitorii ale genului și să alcătuiască tiparul care va sta la baza operei“, p. 206), autorul ce a dovedit, de exemplu, în rescrierea mitului lui Orfeu că „știe mai bine decât orice alt compozitor anterior cum să transforme emoțiile în imagini muzicale, cum să încorporeze în muzică diversele situații dramatice“ (p. 47), pot fi depășite, prin trecerea de la tipicitate „la individual, la personaje puternic individualizate, la înlocuirea castraților, la situații perfect integrate în dramă“ și, nu în ultimul rând, la spectacol. Mozart este cel care aduce operei „o naturalețe și o echilibrare a componentelor sale, fără precedent“ (p. 202 și 210).

Lucrarea Dianei Todea-Sahlean poate fi de interes pentru mediul academic, dar nu este destinată și publicului larg (fără ca acest aspect să fie o calitate în sine, dimpotrivă). Studenții secțiilor de profil pot găsi în paginile cărții informații de interes pentru ei, cu condiția să fie suficient de motivați pentru a citi până la capăt, cu creionul în mână și cu propriile note de lectură.

Diana Todea-Sahlean, *Evoluția spectacolului de operă: de la miracolele scenografice la punerea în scenă a secolului al XVIII-lea*, București, Editura Eikon, 2018, 250 p.

PRACTICA TEATRALĂ – ÎNTRE SENS ȘI CONSENS

Eugen Pășăreanu

Daniela Lemnaru este unul dintre acei actori și regizori preocupați să reflecteze la arta pe care o practică, iar volumul de față se aseamănă unui partener de dialog redutabil: fără emfază, dar cu degajarea celui care știe ce spune, reușește să atingă subiecte delicate ale creației scenice și să le argumenteze cât se poate de convingător.

Scris alert și atractiv, în formula unor eseuri scurte și percutante, volumul nu navighează pe mărele retoricii pretențioase, ci se orientează în jurul unor întrebări fundamentale ale creației dramatice, cărora încearcă să le răspundă aplicat, apelând la elemente de estetică și la un praxis dramatic propriu, în care regăsim, alături de reflecțiile autoarei, și pe Umberto Eco, Roland Barthes, Jean-Louis Barrault, Konstantin Stanislavski, Mihai Măniuțiu, George Banu ș.a.

Cele trei capitole care circumscriu eseurile: *Autonomia logos – autonomia melpomena*, *Retorica virtuților scenice: actorul și arta sa* și *Radiografii teatrale – Contraste ale întregului* definesc un liant de substanță între creația preexistentă, cea a prezenței spectacolului de teatru în conștiința publică, a exercițiului cultural a ceea ce înseamnă a merge la teatru și a interpreta *văzutul și nevăzutul* operei, vizitează actorul și arta sa, considerându-l un vehicul creator prin care se materializează *nevăzutul* în *văzut* și *prezent* scenic, pentru a ne racorda în ultimul capitol – sub forma unor interviuri destinate, dar care păstrează tonul profesional – la universul a trei creatori de teatru din generații diferite: Alexa Visarion, Lavinia Bondor și Elena Belciu. Valoarea acestor interviuri rezidă în sinceritatea melanjului între elementul uman și cel profesional, într-un capitol non-ierarhizant în care creatorii privesc înapoi nu cu

mânie, ci interogându-și continuu rolul și rostul în interiorul profesiilor alese.

Provenind din experiența ca regizor și pedagog al artei actorului, eseurile Danielei Lemnaru pledează atât pentru antagonism, cât și pentru reconciliere în constructul scenic, dar, aplicate, desigur, în direcții distincte: prin evidențierea importanței contradicțiilor în formularea personajului, cât și pentru o reconciliere stilistică în creația actorului. Un personaj fără contradicții, fără întrebări și schimbări de parcurs sfârșește de cele mai multe ori îmbălsămat în propriile certitudini, aplatizat atât la nivel uman, cât și scenic, dar, așa cum menționează autoarea, „[...] actorul *antișablonard*, *anticlișeistic*, se ridică împotriva soluțiilor stereotipe, considerând că toate atitudinile unui om în viață, în diverse împrejurări, se adună cumva și se scad, se amestecă neomogen și neplanificat, alcătuind, de fapt, personalitatea aceluși om, iar actorul trebuie să-i reconstituie pe rând toți termenii ecuației, nu numai rezultatul ei“ (p. 112).

Din punctul de vedere al reconcilierii stilistice în creația actorului, aceasta devine necesară pentru a balansa forma novatoare de expresie (elementul ce urmează a fi căutat), cu măiestria, siguranța, tehnica interpretului (căpătată prin exercițiu), dar opunându-se manierismului (confundat uneori cu o marcă a stilului). Cu alte cuvinte, actorul trebuie să abordeze „căi neumblate“ ale expresiei, cu pasul sigur al profesionistului și, în egală măsură, cu mirarea și ingenuitatea descoperirii unui nou început. Sigur că aceste aspecte funcționează mai degrabă la nivelul unui deziderat artistic și nu al unui traseu precis, dar rămân elemente esențiale după care artistul – și cu atât mai mult discipolul, cel aflat la început de drum – se poate orienta în propriile abordări scenice.

Aceste repere ale creației devin esențiale în eseurile Danielei Lemnaru, pentru că autoarea se înscrie în rândul celor pentru care arta nu este doar o suspensie ludică a realității, precum în alte perspective teoretice sau scenice, ci devine o interfață de comunicare, un avatar original sub care viața își manifestă atributele: „Descoperirea și inovația în artă înseamnă nașterea, invenția de forme care descoperă metamorfozat miezul și devenirea vieții, acceptarea și cultivarea unui verb poetic

al existenței, imagine cuceritoare a omului ca generator de energii pozitive și fecunde pentru calitatea vieții în ansamblul ei“ (p.123).

Eseurile propuse pornesc de la concepte de bază împrumutate fie din estetică, fie din teoriile literare sau teatrale, dar reușesc să țintească apele adânci – mai mult tulburătoare decât tulburi – ale creației autentice, într-o extrapolare și o raportare necesară a artisticului la existențial: „Arta valoroasă, autentică, reușește de multe ori să ne apere și chiar să ne vindece de angoasă și disperare. Cum reușește oare?! Să fie la mijloc oare faptul că prin ea și datorită ei avem șansa și privilegiul de a vorbi cu însăși viața, care ne condamnă la o treptată risipire și disipare, la irealitate, cu aceeași tehnică și cu mijloacele ei: punând în calea ei și opunându-i irealități mai mari, o dimensiune a imaginarului mai intensă, mai plină, irealități care, trăite în chip esențial, ne fac să putem accepta și înțelege transfigurările, metamorfozele, reînvierile și farmecele veșnicului început?“ (p.126).

Răspunsurile oferite în volumul de față se dovedesc a fi o pledoarie pentru conjugarea esteticii teatrale cu practica, pentru convergența formei cu conținutul, a stabilului textual cu instabilul și surprinzătorul improvizational, într-o interogație mereu justă a modului în care viața se îngemănează cu arta.

Daniela Lemnar, *Expresii teatrale între cunoaștere și căutare. Eseuri interpretative*, Cluj-Napoca, Editura Risoprint, 2017, 190 p.

O PERSPECTIVĂ ONTOLOGICĂ ASUPRA REGIEI

Raluca Blaga

Intrat în limbajul curent, sensul unei noțiuni pare că nu mai trebuie să fie explicat. Spre exemplu, a defini regia poate părea o sarcină extrem de ușoară. Însă, așa cum demonstrează și volumul lui Peter M. Boenisch, *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, consensul cu privire la o explicitare clară, coerentă și unanim acceptată a regiei se dovedește a fi dificil de realizat. Consider că punctul forte al acestei analize rezidă în faptul că, pentru Boenisch, regia reprezintă tocmai „formularea caracterului de artă estetică a teatrului“ (p. 27). Profesor de dramaturgie la Aarhus University din Danemarca și cel care le vorbește studenților despre teatrul european la Royal Central School of Speech and Drama, University of London, Peter M. Boenisch este teoreticianul recunoscut la nivel internațional pentru cercetările sale în domeniul regiei de teatru. Boenisch îi alocă acestui studiu o perioadă de cercetare de zece ani (intervalul 2004-2014) și prezenta apariție editorială marchează primul său volum gândit și scris în limba engleză.

Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie ne propune în cele două secțiuni ale sale – partea întâi: *Mise en scène to Mise en sens: Towards and Aesthetic Politics of Regie*, partea doua: *The Theatral Appearing of Ideas: the Thinking of Contemporary Regie* - solide argumente teoretice pentru a defini conceptual regia, dar și pentru a ne întâlni cu practici regizo-rale trecute (Friedrich Schiller, Leopold Jessner) și prezente (Jürgen Gosch, Michael Thalheimer, Andreas Kriegenburg, Ivo van Hove, Guy Cassiers, Frank Castorf, Thomas Ostermeier). Pentru cercetarea teatrologică românească se poate dovedi extrem de important capitolul referitor la punerile în scenă ale

lui Leopold Jessner (*The essence of the text and its actualisation: Leopold Jessner, the playwright's radical servant*), regizor german la care fac referire, în scrierilor lor, G. M. Zamfirescu, Camil Petrescu și Haig Acterian¹.

Peter M. Boenisch își propune, încă din primele sale pagini, să medieze între diferitele sensuri atribuite noțiunii de regie, așa cum este ea înțeleasă în spațiul britanic, cel francez și cel german. Detectând lipsa de consens cu privire la în-suși sensul noțiunii de regie, volumul lui Peter M. Boenisch își deschide porțile, alegând intrarea în acest teritoriu teoretic pe care este așezată explorarea conceptuală a regiei: cum poate fi gândită regia, dar și cum se gândește pe sine regia. Acestei chestionări i se vor adăuga întrebări precum: ce anume face regia? (ce ar putea face regia?), iar de aici la întrebări legate de potențialul teatrului nu mai este decât un prag de trecut: ce face teatrul? (ce ar putea face teatrul?): „Marele meu pariu mizează pe faptul că, mai presus de orice, în fiecare seară când se ridică cortina, regia de teatru ar trebui înțeleasă ca având sensul de conferire a unei direcții – sau scop – aceluia text care este pus în scenă, dar și teatrului în sensul larg al cuvântului, teatrului ca mediu, formă culturală și forță esteticopolitică existente în cadrul societății“ (p. 5). Pornind de la aceste premise, Boenisch își plasează demersul teoretic sub umbrela gândirii speculative hegeliene, înscriindu-și propria teorie în domeniul filosofiei spectacolului. În acest sens, pentru teoreticianul german, regia se traduce prin însăși practica de relaționare pe care o propune: prin renegocierea și punerea în relație a dramaturgiei și a teatrului, a scenelor și a sensurilor, a spectacolului și a publicului: „Regia declanșează și instigă o veritabilă negociere teatrală (așadar: absolut impersonală) a modurilor de gândire. Drept urmare, ea trebuie, înainte de toate, să fie înțeleasă ca un proces și ca o funcție, ca o operație formală în care textul rămâne („în mod obiectiv“)



1. Vezi Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, ediția a II-a, LiterNet, pp. 95, 97, 102, volum disponibil online la adresa: <https://editura.liternet.ro/carte/314/Miruna-Runcan/Teatralizarea-si-reteatralizarea-in-Romania-1920-1960.html>, accesat la 23 martie 2020.

la fel, însă, cu toate acestea, percepția și înțelegerea noastră sunt esențialmente schimbate prin ecuația piesă-spectacol prilejuită de *Regie*“ (p. 9).

Peter M. Boenisch ne propune să observăm momentul de început al acestei noi preocupări – regia – dintr-un unghi diferit față de abordările critice anterioare. Primele manifestări ale regiei (André Antoine, Otto Brahm, Konstantin Stanislavski) sunt adeseori legate de ceea ce Georg Fuchs numea în lucrarea sa din 1909 *reteatralizarea teatrului*. Teoreticieni precum Patrice Pavis leagă apariția regiei de o „ruptură epistemologică petrecută în jurul anului 1880“ (p. 16), punând în acord nașterea regiei cu schimbările generate de apariția noilor tehnologii media, a noilor modalități de producție economică, precum și de influența teoriilor comportamentale pe axa Darwin-psihologie-sociologie. Boenisch, în schimb, îi ia de partea sa pe Hegel și Jacques Rancière, observând faptul că regia își face intrarea în scenă într-o nouă epocă în care, conform celui dintâi, „Spiritul s-a desprins de anterioara ordine existențială și imaginativă“ (p. 17), trecând, așa cum susține cel de-al doilea, sub umbrela „regimului estetic al artei“ (p. 17). Adăugându-i acestei teze sintagma propusă de Jacques Rancière *împărtășirea sensibilului* – „un orizont socio-cultural care definește modalitățile, convențiile și limitele a ceea ce poate fi rostit, gândit, observat și perceput într-o anume societate și cultură“ (p. 17) – Peter M. Boenisch susține că un nou orizont socio-cultural a făcut posibilă apariția regiei.

În cadrul regimului reprezentational, arta nu era privită ca un domeniu separat, guvernat de propriile sale legi artistice sau estetice. În cadrul regimului reprezentational, scopul artei era acela de a reprezenta perfectă ordine naturală, iar principiul de bază al artei se subsuma *mimesis*-ului. Într-o astfel de lume, susține Boenisch, nu era încă loc pentru medierea individuală pe care o presupune regia. Aceasta este teoria pe care pariază teoreticianul german, afirmând că regia nu și-a putut face apariția decât în momentul în care s-a făcut trecerea de la regimul reprezentational către regimului estetic al artei. În cadrul regimului estetic al artei, operele de artă, subiectele și obiectele sunt tot mai greu de desprins de lumea cotidiană și de experiențele ei, iar arta se retrage în regatul ei

autonom. Conform teoriilor hegeliene, medierea estetică era unul dintre mecanismele care puteau menține încă o legătură între domeniile separate, fragmente, chiar contradictorii, ale societății. Astfel, pentru Boenisch regia este echivalentă cu o „mediere estetică” (p. 21), întrucât „îi conferă textului, producției și experienței noastre de spectator un *sens* – și un «sens» înseamnă, bineînțeles, și un soi de «direcție»” (p. 21).

Peter M. Boenisch așază pe masa argumentelor și sensul dual al cuvântului grecesc *thea*: „care înseamnă atât actul de «a arăta», cât și pe acela de «a privi»” (p. 33), subliniind faptul că atât teoria, cât și practica teatrală nu pot fi discutate în opoziție una față de cealaltă. Teatralitatea este elementul care stă la baza argumentației sale și sensul acestui concept este preluat din sfera studiilor teatrale germane. Teatralitatea este pusă apoi în acord cu sintagma hegeliană a „gândirii speculative”. Rezultatul argumentației teoretice se traduce prin conceptualizarea regiei ca fiind „o adevărată gândire teatrală” (p. 34). Boenisch preia conceptul de teatralitate, așa cum este acesta descris în viziunea lui Rudolf Münz, adică teatralitatea privită ca „o relație, și nu ca un tip de comportament” (p. 37). Acestei perspective îi adaugă înțelesul pe care îl propune Helmar Schramm conceptului de teatralitate: „teatralitatea relevă și definește «o modalitate de gândire»” (p. 39) prin intermediul unei combinații specific istorice a „trei agenți irevocabili ai energiei culturale: *aisthesis* (percepția), *kinesis* (mișcarea) și *semiosis* (înțelesul) – triumghiul magic al teatralității” (p. 39). Acestui triumghi al teatralității gândit de Schramm i se poate atribui un caracter magic, tocmai pentru că centrul său nu este unul stabil, de vreme ce toate cele trei forme de energie culturală interferează, interacționează și se influențează reciproc. Drept urmare, susține Boenisch, „regia poate fi explicată ca o forță culturală care pune în mișcare un proces teatral complex și dinamic în care semnele semiotice, textul și limbajul, se îmbină cu forțele *kinesis*-ului, ale mișcării și «livrării» informației și cu cele ale *aisthesis*-ul, care face apel la percepția spectatorilor.” (p. 42).

Preluând modelul pe care Hegel îl construiește filosofic pentru a explica gândirea speculativă, Boenisch demonstrează faptul că și funcționalitatea regiei se sprijină pe principii-

le centrale ale gândirii hegheliene: pe triumphiul dialectic al istoricității, reflexivității și universalității, precum și pe mediere și negativitate. Regia, susține Boenisch, a transformat teatrul într-o formă de artă a timpului său și pentru timpul său. Prin reflexivitatea care îi este proprie, regia ne oferă posibilitatea ca, prin intermediul obiectului căruia îi dă naștere, să ne întoarcem la noi înșine, privindu-ne din spatele reflexiei acelui obiect. Mediarea, tocmai prin faptul că respinge caracterul imediat și autenticul nemediat, devine principiul vital prin care se negociază tocmai între abstract și concret, particular și universal. De aici, se ajunge la universalitatea concretă tocmai prin însăși această negociere permanentă între concret și universal. Totodată, în acest punct se poate observa și negativitatea fundamentală a procesului care îi este proprie regiei, întrucât, prin punerea în scenă a piesei de teatru, se afirmă însăși negativitatea esențială a acelei piese. Drept urmare, regia, definită ca gândire teatrală speculativă „negociază între: (a) piesa de teatru și producție; (b) reprezentare (a personajelor din lumi fictive) și prezentare («performativul»); (c) producția teatrală și publicul acesteia; (d) «lume»/ «public» (ca structură socio-culturală și instituție politică) și artă/ «spectatori» (domeniul «esteticii»)“ (p. 48).

Prin cartea sa, *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, Peter M. Boenisch nu ne propune o altă istorie a regiei din momentul apariției ei și până în prezent, ci ne oferă tabloul clinic al necesităților și forțelor care au generat și facilitat tocmai apariția regiei. Întrucât gândește regia ca pe o formă de mediere culturală și o depozitează în sfera regimului estetic al artei, accentuând importanța confruntărilor pe care aceasta le reclamă, consider că demersul lui Peter M. Boenisch se dovedește extrem de valoros, deoarece ne oferă o perspectivă ontologică a sensului unei noțiuni care, astăzi, pare că nu mai trebuie să fie explicat sau căutat.

Peter M. Boenisch, *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, Manchester University Press, Manchester, 2017, 210 p.

COMEDIE HORROR SAU OROAREA DE COMEDIE

Radu Olăreanu

O istorie fără de timp și, totuși, în timp. Așa aș începe descrierea unei povești fantastice pe care o propune dramaturgul într-o cheie tragi-comică, uneori grotescă, dar, de cele mai multe ori, cu accente poetice. Pentru că lumea de dincolo de lume, bântuită de moroi și de alte arătări (ca să rămân în nota autorului), nu ne înspăimântă, ci creează mai degrabă o senzație vecină cu basmul, în care imaginația primește frâu liber și spectatorul mirat de creaturile înfățișate călătorește cu ele prin lumi nebănuite.

Piesa aduce în prim plan personaje extrem de pitorești: *Baba, Babu, Șotca și Potcă*. Ele țin strâns un fir nevăzut ce leagă viața de moarte, tradiția de modernitate. Acțiunea se petrece hăt departe, într-un sat uitat de lume, unde ziarul ajunge cu întârziere – azi, cel de alaltăieri – și unde încă se angajează bocitoare la mort sau se face nunta în coșciug sau te cocoți hăt la „Oul secetei” în vârf de deal, ca să deslușești după culoarea vinișoarelor din el cum o să fie vremea și vremurile în anul ce stă să vină. Altfel, plictiseala unei vieți petrecute împreună, aici e vorba de *Baba și Babu*, revine în actualitate cu o doză de umor balcanic pe care dramaturgul nu ezită nici un moment să ne-o servească într-un mod extrem de original.

Întreaga acțiune se petrece în preajma sărbătorilor de iarnă, nu întâmplător poate, pentru că, în aceste zile pline de magie, oamenii se simt mai atrași parcă de legătura cu alte lumi: cu spirite bune și rele, cu vești pentru anul trecut, dar și cu prevestiri pentru anul ce vine. Din punct de vedere regizoral, aș vedea-o ca pe o farsă populară, cu evidente accente tragice, pentru că personajele, mai ales *Babu*, au de multe ori accente cu puternice trăiri lăuntrice, încercând parcă perma-

nent să facă sau să încerce să facă legătura dintre aici și aiurea.

Viorey – un crainic al satului (șomer acum), ne spune că au venit ziarele (... știrile sunt aduse altfel...) care ne arată că suntem în iarna lui 1989, când s-a mai schimbat un regim. La vederea unor rachete pe cer, el exclamă: „Dracul nu face niciodată pomeni degeaba!” Interesant este și grupul mut de colindători care apar în somnul cataleptic al lui *Babu*. Eu îi interpretez ca pe niște vestitori ciudați al unui timp ce va să vină și iată acum a și venit. Este o mișcare interesantă a dramaturgului, care oferă din perspectivă spectacologică o dimensiune excepțională. Este ca în „*Nunta Mută*” unde, dispărând cuvintele și sunetul, tragismul își recapătă forța tălmăduitoare.

Drumul anevoios către „Oul secetei”, *Babu* și *Baba* îl fac duși de o scară rulantă, iar grupul de colindători muți închiuie copaci, crengi, tufe, o pădure întreagă pe care autorul o vede destul de întortocheată și înfricoșătoare. Ei merg pe loc și drumul îi duce. Este o călătorie a gândului în care trupul este parcă teleportat. Imaginea este extraordinară și în permanentă schimbare.

Personajele lui Cristian Stamatou, pregătite cu scule, roabă, mănuși, felinare, lopată, merg să împlinească un ritual numai de ei știut. Citesc pe cer în miez de noapte și vorbesc despre schimbări importante ce vor să vină. „Se scapă lumea de tiranii văzuți care vor fi înlocuiți cu cei nevăzuți” – zice *Babu*. Este o replică fantastică, pusă în dreptul unui personaj simplu, dar cu legături spirituale excepționale. Drumul lor continuă spre „Cimitirul Uitat” în căutarea sicriului *Iadei*. Găsesc un sicriu care are o pușcă cu lunetă și un lansator de rachete antiaeriene. Lumile se despart și moartea vine pe o motocoșitoare zgomotoasă și fumigenă. Îl găsește pe *Potcă* care și el își făcea de lucru pe acolo, bătut și legat fedeleș de *Baba* și *Babu*, care inițial nu l-au recunoscut, este violat îndelung pe un capac de sicriu de către *Moarte*, care în final pleacă fluierând și evident satisfăcută. Autorul face totul posibil, teatralitatea acestor scene este una copleșitoare, drumurile morților și ale viilor se întretaie ca într-un coșmar fără sfârșit, dar prevestirile pentru timpul ce va urma nu sunt deloc de bun augur. Cei doi au parte de o întâlnire năucitoare. Îl văd pe

Dezmorțilă care pare înviat din morți după ani de zile de când nu mai știau nimic de el. Trecuse Dunărea înnot către occident. Copilul lor le spune despre căderea tiranului, despre țara care fierbe de evenimente. Caruselul întâmplărilor nu se oprește aici: *Babu* devine magician, levitează, lovește un elicopter în zbor și îl distruge, sperând să își salveze fiul, dar *Moartea* îl ia pe motocositoare și se fac nevăzuți.

Evenimentele fantastice pe care autorul le înfățișează mă duc cu gândul la „Underground-ul“ lui Kusturica, unde viața, moartea, trecutul și viitorul vin peste noi ca într-o cascadă, să ne spele parcă de zgura prezentului. Întâlnirile cu cei de dincolo vin să lămurească prezentul, dar mai ales viitorul. Ei au venit să potolească neodihna *Iadei* de dincolo de mormânt, însă sunt sfătuiți să nu se atingă de mormântul ei de la „Bazin“, adică de dincolo de „Cimitirul Uitat“. Sigur, o dezgroapă până la urmă și găsesc în pântecul ei o mânăuță ca de păpușă, scheletul unui mic antebraț. Mai apoi un craniu micuț ce evidențiază două excrescențe pe calota craniană. Citesc din Biblie, din Apocalipsa după Ioan: „...și în zilele acelea vor căuta oamenii moartea și nu o vor afla și vor dori să moară; moartea însă va fugi de ei...“ În final, *Babu* se aruncă în mormântul *Iadei*, spunând că toată viața și-a dorit să fugă cu ea. Pământul zgomotos se închide peste ei și totul e ca la început. Ca într-o spirală a timpului, totul se desfășoară invers, invers...

Am încercat să descriu evenimentele înfățișate de autor în desfășurarea lor ca să puteți avea o imagine mai clară a tabloului teatral. Fără îndoială că semnificațiile sunt unele profunde și tâlcul acțiunilor acestor personaje este unul nu ușor de descifrat, dar autorul îl provoacă pe regizor, pe actori cu un text inedit, dovedind o imaginație spumoasă, cu replici neuzite la colțul străzii, cu imagini aproape filmice. Însă mai provoacă ceva: dimensiunea timpului din noi, a cunoașterii, a credinței, a lipsei de credință, a lucrurilor simple ce sălășluiesc în noi, dar pe care, din grabă sau din altceva, nu le facem să fie știute. Această piesă este o apariție năucitoare în peisajul dramaturgic românesc.

Cristian Stamatoiu, *Striptease la Bazin*, Târgu-Mureș, Editura UArt Press, 2016, 40 p.

CONSTRUCȚIE ȘI RECONSTRUCȚIE ÎN TEATRU

Sabin Sabados

La prima vedere, interogația *De ce nu dispare teatrul?*, care dă titlul volumului semnat de Eugen Păsăreanu, ține de o predispoziție aparte a omului de teatru, preocupat până la obsesie (în sensul bun al cuvântului) de menirea și destinul artei scenice. Astfel, este implicat discursul specialistului (adică al teatrologului), al celui care, neputând rămâne indiferent la destinul artei căreia i s-a consacrat, se implică în mod activ în susținerea și afirmarea valorii scenei și a locului pe care teatrul îl ocupă în societate.

La o lectură atentă a studiului, devine evident că volumul scris de Eugen Păsăreanu li se adresează tuturor acelor care înțeleg cât de importantă este educația pentru individ, dar, mai ales, cât de vitală este ea pentru societate în ansamblul ei. Și, cum orice act temeinic de învățare începe, de obicei, cu o întrebare, suntem invitați să parcurgem împreună cu autorul calea cunoașterii prin intermediul artei dramatice. Un demers care, pe de o parte, nu încetează să revină la interogația amintită pentru a rafina răspunsurile obținute, pe de altă parte, este orientat spre o explorare în profunzime a răspunsurilor posibile, atât în ceea ce privește dimensiunea rațională, cât și cea emoțională.

Trebuie spus că, înainte de orice altceva, teatrul ne învață să gândim. Tocmai în acest sens, textul autorului îl provoacă pe cititor să se gândească, ori de câte ori participă la un spectacol de teatru, că nu face altceva decât să-și ia un răgaz de la frământările și grijile vieții cotidiene pentru a (re)cunoaște, individual sau colectiv, ce/cine este sau poate să fie? Dacă se acceptă o astfel de premisă, atunci nu putem să ignorăm faptul că spectacolul de teatru este orientat mai degrabă spre

formarea decât spre informarea celor prezenți. În mod paradoxal, această funcție educativă a teatrului se diferențiază sub aspectul procesului și, în același timp, se aseamănă sub cel al rezultatului cu funcția pe care o îndeplinește dimensiunea educațională, instituționalizată, în orice societate civilizată, aceea de formare în masă a persoanelor, atât spre beneficiul individului, cât și al colectivității în ansamblul ei. La un astfel de deziderat (al formării umane de caractere, în sens propriu, dar și figurat), spre care tinde adesea arta scenei, putem ajunge la fel de bine și printr-un proces de învățare artistică și estetică. Altfel spus, atunci când intrăm cu o minte deschisă și cu o disponibilitate afectivă adecvată în sala de spectacol, ne creștem semnificativ șansa elevării ființei prin simpla participare, prin relaționarea cu „celălalt” și, nu în ultimul rând, prin apropierea esențelor.

În mod evident, cu fiecare spectacol, teatrul îi livrează spectatorului o experiență din care acesta poate să învețe ceva. O experiență care este pusă mereu într-un context (de această dată artistic și estetic) al experimentării și al descoperirii, împreună și întotdeauna alături de „un altul”, în conformitate cu ceea ce autorul a identificat ca fiind „binomul *feed-feedback* generator de cunoaștere” (p. 39).

Cu o excelentă pregătire în problemele teoretice ale teatrului, autorul adoptă o perspectivă narativă potrivit căreia, conceput într-o manieră artistică – cu numeroase echivalențe estetice și educaționale –, teatrul pretinde actul revelator ca formă de învățare specifică, delimitându-se față de orice alt demers similar și orientându-se corespunzător, în funcție de reperele sociale ale timpului. Așadar, putem observa cum, în artă în general, și în teatru, în particular, se stabilesc puncte de echivalență (artistice-estetice-educaționale) care sunt aproape imposibil de fixat în alte contexte cu atâta rigoare estetică și precizie artistică cum se întâmplă de cele mai multe ori în artele spectacolului. Un exemplu relevant în acest sens îl putem întâlni ori de câte ori avem de-a face cu o realizare majoră a unui actor care joacă cu atâta verosimilitate personajul, situația sau relația în timpul și spațiul scenic alocat, încât ajunge să câștige „inimile” spectatorilor.

Eugen Păsăreanu se încadrează în categoria autorilor care

au înțeles că relevanța oricărui act de instruire se fundamentează pe puterea de convingere prin argumente justificate și bine încheigate. În acest sens, cititorul va constata cu plăcere că are de-a face cu un text în care ideile prezentate sunt temeinic fundamentate. Un text care folosește noțiuni și concepte alese cu mare atenție, pentru a purta sensul și semnificația dorită de autor. Treptat, pe parcursul lecturii, textul îi oferă lectorului posibilitatea de a-și contura o imagine aparte cu privire la spectacolul de teatru, o imagine mai clară și mai îmbogățită în ceea ce privește înțelesul inedit cu care teatrul poate oricând să fie investit, acela de act de (re)cunoaștere a unui potențial formator de caractere. Actualizat scenic, un atare efort va atinge chiar și cele mai îndepărtate deziderate educaționale ori sociale, în condițiile în care, după cum bine concluzionează autorul, „[...] actorul rămâne un model al potențialului sporit, al capacității de a fi el însuși și mai mult decât atât“ (pp. 132-133).

Odată identificate cele două „tendințe“ specifice, de extindere sau de restrângere a practicilor artistice în raport cu fenomenul teatral, autorul decide să-și asume, la nivelul cercetării teoretice, atât rolul de demolator, cât și pe cel de (re)constructor al lor. Rezultatul comun al celor două roluri este crearea unui excelent model de investigare, specific *fenomenul teatral*. Mai mult, meritul autorului stă în faptul că reușește să așeze la temelia acestui model „o argumentare coerentă sub termenul de forțe [...] pentru modul în care fenomenul teatral se manifestă și se perpetuează în societate“ (p. 16). Prima ipostază, asumată cu responsabilitate de autor, favorizează o „spargere a teatralității“, pentru a ajunge până la datele constitutive elementare ale ei, cu tot riscul risipirii în prea multe direcții. Cea de-a doua ipostază, de această dată (re)constructivă, favorizează o „monolitizare a teatralității“, pentru a-i conferi *fenomenului* o unitate de sine stătătoare în raport cu ceea ce se află în afara lui. Așa cum s-a întâmplat și până acum, această unitate continuă să dăinuie.

Unul dintre aspectele importante pe care cititorul le poate descoperi în acest volum este imaginea de ansamblu a artei dramatice, a cărei dinamism servește pe deplin intereselor analizei. Acest sistem este gândit și proiectat de autor prin

prisma unei acțiuni, mereu echilibrate, a două forțe principale: „centrifugă” și „centripetă”. Prima „[...] tinde să rupă ansamblul teatral, dezmembrând dostoevskianul *frumos care va salva lumea* în suporturi care vor ajuta individul să străbată drumul credibilității propriilor acțiuni” (p. 41), iar cea de-a doua, alimentată de izvoarele cronologice ale unui trecut istoric, prezent al clipei și proiecție în viitor, îi va solidifica existența într-o eternă *prezentificare* a clipei, în funcție de un punct de referință ideal, „perfectul teatral *ce a fost sau va să vină*”. În esență, ca răspuns proporțional la acțiunea centrifugii, forța centripetă se concretizează „[...] într-o acțiune care consolidează mitologia teatrală, contribuind la transformarea teatrului în *Teatru* și a actorului în *Actor*” (p. 76).

Teatrul, pe care-l putem înțelege aici drept o imaginea mișcătoare, care pendulează între periferia realității și cea a imaginarului, este supus acțiunii celor două forțe amintite. Iar atâta timp cât energia este egal distribuită între cele două, avem de-a face cu o poziție de echilibru dinamic în care posibilul devine credibil. Altfel spus, în teatru, universul ficțional își găsește locul și timpul atât de necesar materializării. Angrenate într-o mișcare singulară, cele două acțiuni (deconstrucția și reconstrucția) conturează și augmentează viziunea autorului pe tot parcursul textului. Mai mult, pornind de la cele două forțe, viziunea autorului se articulează într-o analiză inedită a *fenomenului teatral*, elementul de inedit fiind dat de recunoașterea și asumarea faptului că acțiunea artei dramatice comprimă și decomprimă forma aparentă cu intenția de a ne apropia sau a ne îndepărta de esența pe care o cuprinde. Ideea centrală a cărții este evidențiată sub forma unui prim răspuns care vine în întâmpinarea nevoii imperative a ființei care caută să-și depășească condiția („de a fi mai mult decât sine”), prin valorificarea și actualizarea extinsă a potențialului latent de care fiecare dintre noi dispune, fie că este sau nu este conștient de manifestările acestuia. Dimensiunea ficțională a spectacolului este justificată atâta timp cât procesul de actualizarea pretinde un timp și un spațiu al proiecției, tocmai în vederea materializării ei.

Una dintre învățăturile importante pe care cititorul o poate dobândi după parcurgerea acestei cărți constă în recunoaș-

terea faptului că, indiferent dacă suntem creatori ori simpli spectatori, contactul *hic et nuc* dintre scenă și sală presupune o continuă (de)construcție și o permanentă (re)construcție a unei experiențe flancate în timp și spațiu de ridicarea și căderea cortinei. Orice analiză *a priori* și/ sau *a posteori*, oricât de temeinică și bine fundamentată ar fi, rămâne veșnic sub incidența previzionării și/ sau a amintirii unei experiențe unice și irepetabile, asemenea unui ecou care se stinge cu timpul.

Eugen Păsăreanu, *De ce nu dispare teatrul? Arta dramatică între dislocare și consolidare*, prefață de Sorin Crișan, București, Editura Eikon, 2017, 147 p.

FLORILEGIU MUZICOLOGIC

Carmen Mihăescu

Volumul intitulat *Fotograme MuzicoLogice. Itinerarii subiective în Clujul Muzical*, scris de Mirela Mercean-Țârc, apreciat muzicolog, conferențiar universitar doctor la Universitatea din Oradea și profesor asociat la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, reunește o sumă importantă de materiale de presă, din reviste de specialitate și nu numai, precum și din publicații online, structurate pe trei capitole, cuprinzând cronici de concert, interviuri și recenzii ale unor cărți, relevante pentru o perioadă cuprinsă, în mare parte, între anii 2005 – 2015. Într-o lectură atentă, cititorul va fi din ce în ce mai captivat de valoarea informațiilor care circumscriu momente de însemnătate din bogăția vieții culturale clujene.

După argumentarea din *Cuvântul înainte*, arătând imboldul ce a stat la temelia conceperii acestei cărți, atât de necesare pentru fixarea în memorie a unor evenimente de rezonanță, autoarea ne prezintă o imagine a vieții muzicale clujene în cele patru mari instituții de cultură ale orașului, Opera Națională Română, Opera Maghiară, Filarmonica „Transilvania”, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, subliniind efervescența acestei vieți și calitatea de înalt profesionalism a manifestărilor.

Cel dintâi capitol, al cronicilor, prezintă articole minuțios elaborate, cu trimiteri în zone adiacente ale culturii, emițând opinii pertinente, inspirat susținute din perspectiva muzicologului. Remarcăm interesul pentru promovarea artei contemporane clujene, consemnându-se în subcapitolul dedicat Festivalului „Cluj Modern” (edițiile 2005, 2013 și 2015) evenimentele unei manifestări care, în 2015, avea deja o tradiție de 11 ani. Desfășurat în lunile de primăvară, acest festival aduce

cu sine nota de prospețime a muzicii noi, a creației contemporane aparținând cu precădere școlii de compoziție și interpretare clujene, dar și a celei mondiale actuale, a spiritului tânăr și modern, indiferent de vârstă, potrivit siglei adoptate în 2015 „Young is Modern“.

Tinerii sau mai puțin tinerii interpreți au abordat repertorii muzicale împletind cele două ipostaze ale muzicii contemporane, respectiv arta digitală și cea realizată cu mijloace acustice. Pe de o parte, s-a aflat „generația de aur“ a compozitorilor români contemporani, precum Ulpui Vlad, Viorel Munteanu, Octavian Nemescu, Cornel Țăranu ș.a.m.d., iar, pe de altă parte, compozitorii ce au îmbrățișat exprimarea sonoră prin muzica asistată de calculator, reliefând procedee noi de creație, datorate cuceririlor tehnice și tehnologiilor inovatoare ale avangardei în muzică.

„Toamna Muzicală Clujeană“ este un festival emblematic al orașului de pe Someș, zugrăvit într-un alt subcapitol. În 2005, acest prestigios festival a aniversat 50 de ani de la prima ediție, împrejurare în care publicului clujean i s-a oferit, așa cum afirmă autoarea, „un festin cultural de prim rang“ (v. p. 37). Au evoluat, cu această ocazie, mari maestri ai baghetei ca Misha Katz, Sacha Goetzel, Emil Simon, Cristian Mandeal, precum și soliști celebri ca Uto Ughi, Barta Tibor, Jean-Bernard Pommier, dar și ansambluri de renume mondial precum *The King's Consort* cu integrala Concertelor brandenburgice, *Schubert Ensemble*, *Cvartetul Filarmonicii din Viena*, *Cvartetul Transilvan*, formația *Ookina Ki*. Periplul muzical început în 2005 al Toamnei Clujene se continuă cu alte cronici până în 2014, ediție la care a fost sărbătorit compozitorul Cornel Țăranu, la aniversarea a 80 de ani și, într-un gest de profund omagiu pentru arta artistului Ștefan Ruha, s-au comemorat 10 ani de la dispariția sa.

Este lăudabil faptul că autoarea pune la locul cuvenit arta componistică a compozitorilor clujeni, precum Eduard Terényi, Vasile Herman, Constantin Rîpă, Adrian Pop, Ionică Pop, dar și a unor creatori din generația tânără, precum Cristian Bence-Muk, Ciprian Pop, Răzvan Metea, Iulia Cibișescu, ca și a profesorilor Academiei de Muzică „Gheorghe Dima“, începând cu numele ilustru al profesorului Ștefan Angi, continuând cu personalitățile consacrate ale pedagogiei pianului ca profesoarele Ninuca

Oșanu-Pop și Adriana Bera, la fel muzicologii Pavel Pușcaș, Gabriel Banciu, Nelida Nedelcuț, László Francisc, Elena Chircev.

Atașamentul pentru valorile Conservatorului clujean, pe care l-a absolvit autoarea, redenumit Academia de Muzică „Gheorghe Dima“, se recunoaște și din portretele pe care le dedică unor personalități remarcabile, atât în planul pedagogiei, cât și în cel al interpretării muzicale, precum compozitorii, muzicologii și profesorii Vasile Herman și Constantin Rîpă, violonistul și profesorul Ștefan Ruha, cântărețul și profesorul Alexandru Fărcaș, fost rector al Academiei, trecut în neființă.

Maestrului Constantin Rîpă i se datorează înființarea Corului *Antifonia*, a cărui aniversare de 40 de ani de existență a fost consemnată în 2009. Formația alcătuită din studenții Academiei clujene și-a câștigat faima în afara țării prin nenumărate turnee, concerte, filmări și înregistrări, un ansamblu care a dobândit notorietate prin abordarea muzicii contemporane, realizând prime audiții din creația compozitorilor Iannis Xenakis, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Ulpiu Vlad, Maurizio Kagel și mulți alții. Ansamblul a colaborat cu mari orchestre din Franța, Polonia, Slovacia, Austria etc., vorbindu-se de un „fenomen Antifonia“, de o școală de formare a talentelor și un atelier de creație cu vizibilitate europeană a institutului care a creat-o.

O altă preocupare este genul de operă și balet, sub privirea cititorului reînviind *Trubadurul* verdian, *Tannhäuser* de Wagner, *Turandot* de Puccini, *Figaro-ul* mozartian, *Castelul Prințului Barbă Albastră* de Béla Bartók, *Visul unei nopți de vară*, aparținând lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, găsindu-și locul, în scrierile autoarei, ca spectacole analizate în componentele lor: concepție regizorală și simbolistică, interpretare, scenografie, cor și balet (coregrafie).

Ochiului critic al autoarei nu îi scapă nici aspectele negative ale unor spectacole de pe scena operei, stângăciile regizorale sau scenografice, salvarea unor producții venind din performanța interpretativă a soliștilor, a artiștilor, nu puțini la număr, afirmați pe podiumuri europene. De remarcat interesul pe care îl manifestă pentru vizionarea spectacolelor

ambelor opere clujene, Opera Română și Opera Maghiară, ambele lăcașuri de cultură oferind de cele mai multe ori reprezentării cu mare succes la public.

Subcapitolul *Cronici diverse* cuprinde menționarea unor concursuri, recitaluri, concerte, prime audiții. Același ochi atent, al muzicologului, se remarcă și în capitolele de *Interviuri* și *Recenzii*, unde sunt relevate idei și vederi ale unor personalități clujene și din străinătate, ancorate în actualitatea contemporană privind evoluția artei muzicale. Tematica acestora arată preocuparea personalităților antrenate în dialog pentru cele mai actuale probleme ce frământă comunitatea muzicală academică a zilelor noastre. Foarte utile sunt informațiile din interviul cu compozitorul Adrian Borza, diseminate în rândul muzicienilor specialiști, dar și al melomanilor, cu privire la compunerea, interpretarea și audierea muzicii electronice, cea care devine o formă de creație din ce în ce mai prezentă în secolul XXI.

La fel de interesante sunt și reflecțiile compozitorului Vasile Herman, un împătimit susținător al valorilor autentice, ce-și trage seva din spiritualitatea românească, sau nemulțumirile exprimate lucid de prof. Constantriu Rîpă privind soarta muzicii românești, pe nedrept neglijată din programele filarmonicilor.

Lacune ale învățământului vocațional românesc sunt surprinse și în interviul realizat cu Ninuca Oșanu-Pop, de asemenea fost rector al Academiei clujene, privind dotarea materială a școlilor, printre alte neajunsuri, cu care se confruntă tinerii pianiști. Cu toate aceste lipsuri, se subliniază că există mari realizări și interpreți consacrați, trecuți prin focurile concursurilor naționale și internaționale, care le oferă modele celor care pășesc pe drumul acestei dificile performanțe, iar școala pianistică clujeană nu duce lipsă de campioni. Cu toate dificultățile de ordin financiar și birocratic, viața muzicală se menține într-o formă de vârf, după cum reiese și din dialogul cu pianista, prof. univ. dr. Adriana Bera, președinta *Societății Române „Mozart”*, reiterându-se ideea că afirmarea și sprijinirea talentelor excepționale merită întotdeauna orice efort, iar acest efort presupune o muncă asiduă în echipă.

Recenziile incluse în volum aduc în atenție aportul valoric cultural al unor personalități, precum compozitorii Sigismund Toduță și Ede Terényi, etnomuzicologul Ileana Szenik ș.a.m.d. Surprindem în lecturarea tuturor acestor gânduri și explorări ale Mirelei Mercean-Țârc simțul fin al detaliului, dar și viziunea de ansamblu a cercetătorului; în analizele lucrărilor din programele de concert, în dirijarea dialogului cu interlocutorii intervievați, în veridicitatea semnificațiilor lucrărilor recenzate, ceea ce ne înfățișează înzestrări precum sensibilitatea și subtilitatea unui artist, dar și pregătirea superioară a omului de cultură. Exprimarea deosebit de plastică și inspirată arată abilitatea mânuirii condeiului, exprimarea metaforică, prezentă atât cât este necesar, fiind împletită cu profunzimi ale sondării fenomenului muzical.

Cartea de față reprezintă, prin diversitatea ariei tematice în domeniul muzicii, un document de mare valoare, căci sublima artă a sunetelor va avea nevoie mereu să fie consemnată de tălmăcitorii ei, fie interpreți, fie teoreticieni.

Mirela Mercean-Țârc, *Fotograme MuzicoLogice - Itinerarii subiective în Clujul Muzical*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2018, 210 p.

SZABÓ K. ISTVÁN: „REFUZ IDEEA DE MIMESIS, ÎN SENSUL COPIERII NATURII“

Irina Ionescu

In *Iluzia apartenenței* (volum trilingv – română, maghiară, engleză – apărut la Zalău: Caiete Silvane, 2019), criticul de teatru Daniela Șilindean reușește să compună din schițe, fotografii, scurte interviuri și eseuri, citate din cronicile publicate de diverși autori un portret artistic extrem de incitant al regizorului Szabó K. István, portret conturat deopotrivă în cheie estetică și umană, printr-un apel permanent la complexitatea alegerilor sale repertoriale, în fapt a ideilor care i-au marcat cariera de până acum.

Valorile identificate în creația sa „sunt oglindiri ale lumii, ale lecturilor unui regizor plasat, mereu, pe umerii gigantilor [...] Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Friedrich Dürrenmatt, Matei Vișniec sunt câteva dintre numele dramaturgilor asupra cărora Szabó K. a revenit în traseul său artistic“ (p. 169), autori care propun universuri umane fictive complexe, dar deosebit de ofertante prin semnificațiile lor profunde. Întâlniri necesare, fascinante și „o permanentă calibrare“ (p. 170), cum spune Daniela Șilindean.

Regizorul se dovedește a fi întotdeauna un „cititor atent, hrănit cu imagini pline de forță“ al „autorilor care țin de canonul dramatic, dar și al vocilor importante ale dramaturgiei contemporane. Teritoriile străbătute includ zonele tragicului, dar și pe cele ale absurdului“ (p. 4 și 170).

Szabó K. István declară, în acest cadru dramaturgic, despre unul dintre pilonii teatrului secolului al-XX-lea: „Eu îl văd pe Beckett ca pe un psihanalist ratat, dar cu o intuiție desăvârșită în a explora sursa nefericirii: frica“ (p. 98). Un cifru de lectură, recognoscibil în spectacolele beckettienne montate –

Așteptându-l pe Gogot și Sfârșitul jocului, ce aduce în prim-plan fațete antropologice și, din nou, valori umane fundamentale prin apelul la providențialul *catharsis*.

Descifrarea lumii artistice a regizorului are loc atât la nivel ideatic, cât și prin punctarea unor aspecte tehnice esențiale în arta scenică: „documentează prin creațiile sale lumi în care frumusețea și oroarea coexistă și își zâmbesc, [...] lucrează atent, lansează provocări – sieși, actorilor, publicului – își locuiește spectacolele și lumile pe care le imaginează” (p. 3).

Cu privire la relația dintre text/subtext/context/pretext, Szabó K. István declară: „Actul creației se bazează, în primul rând, pe un pretext, și abia în momentul în care este stabilit contextul începe cuvântul (textul) să-și exercite rolul. În ceea ce privește subtextul, el este adevăratul suport, care servește la susținerea întregului ansamblu” (p. 50).

Întrebat și despre propriul stil de lucru, despre valorile sale estetice, regizorul mărturisește în volum: „Eu cred că orice act artistic autentic are la bază o viziune particulară. Refuz ideea de *mimesis*, în sensul *copierii* naturii. Înțelegerea naturii prin recrearea ei deschide noi perspective asupra temei” (p. 11). Pentru cazul concret al transpunerii textului pe scenă, autorul adaugă la aceeași pagină: „Construirea unui spectacol implică o dimensiune fizică și una de natură metafizică, alchimică. După un prim exercițiu de interpretare (studiu de text și context) caut acele legături sensibile prin care reușesc să stabilesc o geografie proprie a sistemului semantic și energetic al temei. Aceste *ideograme* reprezintă, de fapt, imaginea esențializată a spectacolului, o hartă personală”.

Parcursul scenic al lui Szabó K. István, început la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, cuprinde, între anii 1998-2018, un număr de 65 de spectacole montate în România (Oradea, Timișoara, Piatra Neamț, București), Ungaria (Budapesta, Debrecen), Germania (Bonn) și Statele Unite ale Americii (Chicago). Este „un parcurs caracterizat prin seriozitate, disciplină a muncii și rafinament”, regizorul fiind un „căutător de armonii, șlefuitor atent al spectacolului în cele mai fine componente ale sale” și având „plăcerea și bucuria descoperirilor ce țin deopotrivă de spațiul teatral, dar și de zona antropologicului” (p. 3), scrie Daniela Șilindean.

Confirmările din partea criticii de specialitate pot fi probate în cazul lui Szabó K. István prin citarea unor nume extrem de importante, cum este – de exemplu – Alice Georgescu, care afirmă despre o montare după *Năpasta* de I.L. Caragiale: „un spectacol excelent, bine gândit și bine construit, fără nici un fel de *ornamente* folclorice, fără nici un fel de tezism, fără nici un fel de concesiile făcute vreunei *obligații* politice sau etnice, un spectacol impecabil jucat de niște actori tineri, dar în ciuda tinereții, perfect pregătiți sub aspect profesional“ (p. 7).

Edward după Christopher Marlow l-a convins deplin pe Ciprian Marinescu, care l-a catalogat drept un „spectacol incomod, consistent, solicitant și deosebit de vizual“ (p. 26). Claudiu Groza notează despre *Equus* de Peter Schffer că este „un spectacol inspirat construit regizoral, edificat scenic cu inteligență și jucat excelent“ (p. 74). Iar Oltița Cîntec îl consideră pe Szabó K. István, cu ocazia spectacolului *Râs nervos* de Christopher Durang, „un artist inteligent, imaginativ, complet“ (p. 67).

Darvay Nagy Adrienne scrie la fel de însuflețit despre spectacolul realizat după *Nunta* de Wyspianski: „o viziune surprinzătoare, având la bază un limbaj poetic cu accente grotești, demitizând și reconstruind materialul dramatic într-o formă cu totul specială, spre deliciul acelor care înțeleg și gustă *teatralitatea* autentică“ (p. 9).

Forgách András notează despre montarea după *Copiii teribili* de Jean Cocteau că reușește să realizeze o „conexiune convingătoare a radicalismului estetic cu intensitatea jocului actoricesc“ (p. 15) și că regizorul are forța de a construi „momente intense“.

Elisabeth Einecke-Klövekorn semnează o cronică extrem de entuziastă despre spectacolul după *Ispita* de Václav Havel: „Pateticul este negat prin ludic cu tensiunea unui thriller la un nivel înalt de performanță: de neratat!“ (p. 23)

Justin Hayford scrie despre *Cuvântul progres rostit de mama sună teribil de fals* de Matei Vișniec: „Producția Teatrului Trap Door este nemilos de provocatoare, de o frumusețe rară și gata să te bântuie multă vreme după ce a luat sfârșit“ (p. 87).

Unul dintre spectacolele analizate pe larg în volum este *Oedip*, realizat la Oradea, într-un spațiu neconvențional. Szabó K. István declară despre el: „l-am construit căutând măsura fie-

căruia gest, spațiul, mișcarea, universul sonor, fără a lăsa nimic la voia întâmplării. M-a obsedat perfecțiunea structurii. [...] Compozitorul Ovidiu Iloc a conceput, cu minuțiozitatea unui astrolog, un întreg sistem semantic sonor pornind de la numele Oedipus. O descoperire impresionantă pentru noi toți: cum anumite idei, intenții se împlinesc prin sunet“ (p. 43-45). Spectacolul a avut loc într-un spațiu „heterotopic, real și imaginar, în același timp, deschis analogiilor. Moara dezafectată din Oradea [...] Cele trei nivele – devenite spații de joc – structurau cât se poate de clar aventura umană [...] Publicul urmărea tot traseul, parcurgând etapele dramei în pas cu actorii [...]“ (p. 48). Aflăm în continuare că alegerea nu a fost una întâmplătoare, moara a reprezentat spațiul de joc pentru că este un punct de trecere și de transformare a seminței în pâine. „Semen: sămânța vieții – în jurul acestei materii, și a metamorfozei ei, se conturează întreaga structură semantică a spectacolului. Ritualul transformării seminței în pâine constituie firul roșu al desfășurării dramatice [...]“ (p. 49), pentru ca pomana lui Oedip să fie, în fapt, o felie de pâine.

Aprecierile criticii de specialitate nu s-au lăsat așteptate: „o compoziție superbă, o adevărată simfonie dramatică, cu fragmente lucrate minuțios și un ansamblu monumental. O lucrare artistică cutremurătoare și înălțătoare în același timp. Folosirea spațiului, jocul cu dimensiunile temporale, armonia perfectă între text, muzică și mișcare sunt dovada unei reale măiestrii. Fiecare gest își are locul și funcția exactă, nimic nu este întâmplător și totul se desfășoară într-o tensiune constantă“ (Simon Judith, p. 53); „combinația surprinzătoare între studiul antropologic, amănuntul etno și tușa actual ludică se întrește prin coloana sonoră a montării, lipsită de instrumente convenționale“ (Cristina Rusiecki, p. 57); „[...] această creație ține de inventarul capodoperei la toate nivelurile sale [...] unul dintre cele mai puternice (emoțional, dar și semantic) spectacole pe care le-am văzut în ultimii ani“ (Doru Mareș, p. 58).

Szabó K. István ne este profilat în cartea-album a Danielei Șilindean, cu foarte multă căldură, drept un artist extrem de complex, cu multe repere culturale și o atenție deosebită

pentru detaliile scenice. În orice caz, un regizor ce nu trebuie ignorat în viitor, dată fiind calitatea creației sale de până acum, caracterizată – pe rând – de: „preferința pentru concizie și esență care lasă urme adânci și de durată; [...] dorința de a testa limitele convenției, de a opera în registrul satirei și al poeticului; [...] abordări profunde, multistratificate, cu ancore grele și serioase în lecturi și arte plastice, în reflecții bine fundamentate; [...] referințe și posibile lecturi plurale care examinează îndeaproape zonele gri, ba chiar negre ale existenței. Spectacole cu tușe acute, dar și multă candoare; [...] convențiile teatrale și re-evaluarea lor, recursul la iluziile și perspectivele diferite de a înțelege și de a face teatru [...]“ (p. 164–165 și 168–169).

Concluzia Danielei Șilindean fixează imaginea unui artist excepțional, constructor al unor lumi scenice coerente din toate punctele de vedere: „Creația lui Szabó K. István nu funcționează după rețete, ci caută mereu întâlnirile de idei. Prin ele, artistul își revendică apartenența la spațiul unui teatru al valorilor nu numai estetice, ci și umane“ (p. 170). Așa cum se desprinde din paginile cărții, locul lui Szabó K. István în această lume a valorilor invocate nu este deloc o... *iluzie*.

Daniela Șilindean, *Iluzia apartenenței / A hovatartozás illúziója / The Illusion of Belonging*. Szabó K. István, Zalău, Caiete Silvane, 2019, 175 p.

UN AMFITEATRU TÂRGUMUREȘEAN

Magdalena Florea

Doctorul în istorie Virgil Pană, cercetător științific I la Muzeul Județean Mureș, este autor a nenumărate articole din domeniul istoriei, publicate în reviste de specialitate, dar și al unor volume cum sunt: *Minoritățile etnice din Transilvania între 1918 și 1940: drepturi și privilegii*, Editura Tipomur, 1996; *Minoritari și majoritari în Transilvania interbelică*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2007; *Emil A. Dandea: Un moț primar la Târgu-Mureș*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2012; *Românii mureșeni pe fronturile Marelui Război: documente*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2018.

Așa cum mărturisește autorul, în cartea *Ioan Chereji. Crâmpoie de cultură transilvană*, fenomenul teatral transilvan a reprezentat până acum o temă studiată, scrisă și rescrisă din diverse unghiuri de vedere. Tocmai din acest motiv, cursurile și cronicile profesorului târgumureșean Ioan Chereji ar putea reprezenta repere științifice și culturale pentru istoria teatrului din România, surse de documentare care nu pot fi ignorate de noile generații de teatrologi sau exegeți ai teatrului. Iar dacă profesorul Ioan Chereji este deja considerat o personalitate culturală pentru sătmăreni, ar fi nedreaptă ignorarea contribuției sale în acest domeniu de către autoritățile culturale ale județului Mureș sau ale municipiului Târgu-Mureș.

Pentru ardeleni, teatrul n-a reprezentat niciodată un divertisment, ci un argument prin care, înainte de toate, își afirmau identitatea națională. Ideea este sesizată și argumentată și de profesorul Ioan Chereji, ale cărui texte despre istoria teatrului maghiar îndeosebi, reproduse în această monografie, sunt realizate pe baza informațiilor puse în circulație de deja „clasicii” teatrologiei maghiare (Váli Béla, Pataki József, Enyedi Sándor,

Káli Nagy Lázár, Szentimrei Jenő ș.a), de revistele de specialitate și de alte surse demne de încredere. Prin reproducerea cursurilor și a notițelor pe baza cărora au fost realizate, autorul cărții pune la dispoziția celor necunoscători ai limbii maghiare un tezaur științific ușor de accesat și fără nici efort financiar destinat traducerilor.

De la început, se impune o precizare, anume aceea că interesul românilor și al celorlalte etnii de pe teritoriul transilvan pentru cultură națională a fost determinat socio-economic și impulsionat de afirmarea unei burghezii locale, formată din avocați, funcționari de bancă, preoți, comercianți etc. Acest lucru este demonstrat cu prisosință de istoria culturală a celor două etnii luate în discuție. Mișcarea teatrală maghiară, cu toate greutățile întâmpinate, evoluează, dacă nu progresiv, cel puțin liniar, în timp ce teatrul cult românesc, fără susținerea unui baron ca Wesselényi Miklós sau a unui mic proprietar precum Kótsi Patkó János, de pildă, își face firav apariția după Unire. Pentru românii târgumureșeni, de exemplu, minoritari în fața maghiarilor din toate punctele de vedere și fără resurse economice care să le susțină mișcarea culturală, teatrul instituționalizat apare abia în anul 1962.

Profesorul Ioan Chereji era conștient că o istorie a fenomenului teatral trebuie să pornească de la ideea că noțiunea de *teatru* nu semnifică pur și simplu doar o reprezentare a unui text în fața unui public. Literatura dramatică vine din zona unei anumite spiritualități și aduce cu sine expresia unei individualități prin care vorbește succesiunea istorică a fenomenului cultural. Teatrul înseamnă, cu certitudine, mai mult decât toate elementele sale componente: scenariu, regizor, actori, etc. Este o *relație spirituală*, o artă mai complexă, căci ea presupune împletirea, îndeosebi în spațiul transilvan, a unor experiențe, a unor conținuturi sufletești diferite, exprimate într-o manieră personală, dar și într-o modalitate comună, diferențiată de celelalte provincii istorice ale României. Putem vorbi de un teatru românesc, cu specific rezultat din însușirile spirituale ale românilor din acest areal geografic, așa cum se poate vorbi de un teatru maghiar sau de unul german, cât și de interferențele lor firești. Dar, dacă teatrul este o relație spirituală, deci și de comunicare interetnică, Ioan

Chereji ne dă de înțeles faptul că, în ciuda tuturor sincronizărilor, influențelor și paralelismelor, culturile naționale de pe cuprinsul Ardealului nu s-au topit una în alta, fiecare păstrându-și specificul inconfundabil.

Referindu-se la orașul Târgu-Mureș, profesorul Ioan Chereji evidențiază faptul că, în pofida unor înaintate tradiții în această sferă a culturii (la 29 iunie 1792, de pildă, avea loc, la Târgu-Mureș, primul spectacol teatral într-un edificiu stabil de teatru, în timp ce Teatrul Național Maghiar din Cluj susținea primul spectacol, în sala mare din casa Rhédei, în 11 noiembrie 1792), despre un teatru maghiar stabil, în accepțiunea actuală a cuvântului, nu se poate vorbi decât după al doilea Război Mondial. Fondarea unui teatru maghiar profesionist stabil la Târgu-Mureș s-a aflat pe primele locuri pe agenda Uniunii Populare Maghiare (U.P.M.), organizație politică care reprezenta interesele tuturor maghiarilor din România în perioada de după 1944. Scopul acesteia era întemeierea unei instituții teatrale care să servească nevoile culturale nu doar ale unui singur oraș, ci ale întregului ținut secuiesc. Organizația care a trecut, în mod concret, la realizarea proiectului a fost *Atheneum*-ul Salamon Ernő, care, în ședința din 21 iulie 1945, a configurat întemeierea Teatrului Secuiesc. Din intervenția lui Tompa Miklós, în spiritul canoanelor vremii, rezultă că, în trecut, exceptând câteva inițiative particulare și eforturi binevoitoare, societatea vremii nu a fost în stare să ofere sprijinul necesar pentru întemeierea unei astfel de instituții permanente. Dacă în micile orașe secuiești, spunea viitorul mare regizor al teatrului maghiar, apărea, eventual, câte o trupă pentru una sau două stagiuni, acestea se și grăbeau să dispară odată cu epuizarea posibilităților de câștig financiar.

Întrucât din scrierile profesorului lipsesc episoadele referitoare la istoricul mișcării teatrale românești din Târgu-Mureș, de după înființarea secției române a Teatrului Secuiesc în anul 1962, folosind cronicile teatrale semnate de Ioan Chereji și alte surse editate, autorul reușește, printr-o înlănțuire logică a acestora, să ofere a schiță istorică a fenomenului teatral până la momentul când protagonistul cărții a trecut în lumea umbrelor.

Dacă Teatrul Secuiesc a apărut și a funcționat o perioadă sub impactul *Legii nr. 265 pentru organizarea Teatrelor, Operei și Filarmonicilor de Stat*¹ și al *Directivelor pentru alcătuirea repertoriilor teatrale*, care limitau libertatea de creație și de exprimare dramaturgică, prin introducerea cenzurii după modelul teatrului sovietic adept al „trecutului de factură realistă”, teatrul românesc beneficiază, la începuturile sale, de o perioadă de deschidere culturală și de liberalizare politică (1964-1971) în care sunt redescoperite și revalorificate filioanele naționale ale culturii, în care se reiau contactele intelectuale cu lumea occidentală. A fost epoca în care s-au generat și exprimat autentice valori, cu puține derapaje spre concesii făcute ideologiei vremii. A fost o epocă în care li s-a putut oferi spectatorilor un repertoriu aproape necenzurat. Secția maghiară a putut aborda o diversă paletă culturală, care nu i-ar fi fost accesibilă nici chiar unei scene românești. În afara unor traduceri ale unor piese românești, impuse de autorități și prezentate de nevoie, se juca aproape orice.

În perioada în care profesorul Chereji își scria cronicile teatrale, naționalul târgumureșean înregistra evoluții și involuții specifice oricărui fenomen cultural, în cazul nostru teatrul, dar care de fiecare dată a reușit să renască sub bagheta valoroșilor regizori și a prestației marilor actori care au dat strălucire scenei târgumureșene. Din punctul de vedere al istoricului de teatru, aportul autorului acestei cărți este binevenit, adăugând o notă în plus la o viitoare istorie completă a mișcării teatrale din orașul de pe Mureș.

De la Ioan Chereji ne-a rămas un text extrem de valoros despre una dintre cele două școli de teatru din România socialistă, respectiv despre Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Târgu-Mureș. „*Proclamația în chestiunea Teatrului Național al Ardealului*”, redactată de Vachot Imre în 1840, prin care propunea înființarea unei școli de teatru a rămas fără ecou, fiind lipsită de susținerea factorului politic. Abia pes-



1. *Monitorul Oficial*, Partea I, A, nr. 162/18 iulie 1947; Ion Cristoiu, „O posibilă istorie a literaturii dramatice contemporane” (I), în *Teatrul*, nr. 1, an XXVIII, ianuarie 1983, p. 102-106; Vasile Cristian, „Istoria teatrului românesc în primii ani de comunism”, *Revista Istorică*, 2005, 5-6, p. 99-110.

te 25 de ani lua ființă o școală de teatru la Budapesta, iar, în 1893, s-au pus bazele Academiei Naționale de Teatru din Cluj, destinată maghiarilor de pretutindeni.

După Unire, actorii români erau formați la așa numitele *Conservatoare* ale statului, înființate în marile orașe ale Transilvaniei. Pentru maghiari, funcționa o școală pe lângă Teatrul Național Maghiar sub formă de „Studio“ și Secția de artă dramatică de pe lângă Conservator, dar cu rezultate de puține ori remarcabile. La fel și demersurile particulare pornite de la Târgu-Mureș, Arad, Oradea, Cluj sau Timișoara. Prima instituție maghiară de învățământ teatral, cu durata de 3 ani, aprobată și subvenționată de către autorități, s-a deschis la Cluj, în 1941, pe lângă Teatrul Național Maghiar. După cel de-al doilea Război Mondial, s-a reușit instituționalizarea învățământului teatral maghiar din România, cu o facultate la Cluj, mutată ulterior la Târgu Mureș. În același timp, pentru viitorii actori români s-a înființat Institutul de Teatru și Film „Ion Luca Caragiale“ din București. Textul rămas de la profesorul Chereji și reprodus în această carte oferă informații referitoare la primii douăzeci de ani de funcționare, când, practic, absolvenții săi au fost cei care au dat valoare sau au stat la baza înființării principalelor teatre de limba maghiară din România.

În concluzie, așa cum reiese din exegeza cercetătorului Virgil Pană, atât pentru români, cât și pentru maghiari, teatrul, alături de presă și școală, a reprezentat un mijloc de propagare a ideilor de libertate și progres, pentru formarea și conservarea specificului național. Reprezentant de seamă al generației sale de istorici ardeleni, dr. Virgil Pană reușește să prezinte o imagine extrem de veridică a omului și cărturarului Ioan Chereji, contribuind la cunoașterea sa de către târgumureșeni, dar și oferindu-i cititorului satisfacția unei lecturi incitante.

Virgil Pană, *Ioan Chereji. Crâmpenie de cultură transilvană*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2014, 309 p.

DESPRE JOC ȘI IMPROVIZAȚIE

Ioan Ardelean

Profesorul Neva Leona Boyd și cartea ei, *Manualul jocurilor de recreere*, au ghidat-o pe Viola Spolin spre tărâmul jocurilor pentru teatru. Tot Viola Spolin este cea care a influențat prima generație de „improvizatori” la Second City din Chicago, la începutul anilor 1950. Pe lângă atelierile de improvizație pentru actori, ea a susținut și atelierile de improvizație pentru publicul larg. Este autoarea a numeroase texte de improvizație, dar cel mai important text rămâne *Improvizație pentru teatru*. Această carte a fost publicată de editura Universității Northwestern, Evanston, Illinois, în trei ediții: 1963, 1983 și 1999. La scurt timp de la apariția ei, cartea a devenit biblia de teatru „improvizațional” pentru mulți actori, directori și profesori. Viola Spolin a murit la vârsta de optzeci și opt de ani în Los Angeles, la 22 noiembrie 1994. De atunci, foarte mulți oameni de teatru din America, o consideră autoarea improvizației moderne, dar, în viziunea lui Michael Gellman, autorul cărții *Proces: Călătoria Improvizatorului*, ea este creatoarea unui sistem care a revoluționat felul de predare al actoriei.

A treia ediție a cărții *Improvizație pentru teatru* are în componența ei și jocuri de teatru care nu au făcut parte din edițiile anterioare. Jocuri care au la bază impostarea vocii și vorbirea: Sunet extins, Vocale și Consoane, Sunet în oglindă, Discurs în oglindă, Conversație paralelă, Ortografie, Ecou și Construirea unei povești, ca să numesc câteva dintre ele, precum și jocul pe care ea l-a descoperit și practicat încă din 1963, numit Încet/Repede/Normal. Aceste jocuri/exerciții îi ajută pe studenți să pună în relație, expresia corporală și intensitatea vocală în timpul unei tirade, cu ajutorul a ceea ce

Viola Spolin numește darul intuiției sau intuiția minții.

Viola Spolin crede cu tărie că la baza improvizației stă intuiția, care are capacitatea de a reține esența unui fenomen, fără folosirea conștientă a raționamentului. Este un altfel de a înțelege, de a cunoaște decât cel intelectual. Așadar, întreaga sa activitate și-a dedicat-o activării capacității intuitive, pe care ea o numește, zona X. Dacă pentru Lee Strasberg și Actors Studio era foarte importantă memoria și memorarea textului, pentru Viola Spolin cel mai important este să te eliberezi de orice tensiune exterioară și să dai frâu liber inspirației. Să lași muza să zboare. Să capturezi esența non-verbală a jocului în teatru. Cuvintele pot foarte ușor să devină moarte și inutile, spune ea. Dar pentru a ajunge la această libertate de gândire și de mișcare, în spațiu și timp, este nevoie de multă muncă de pregătire. După cum sesizăm din exercițiile create de Viola Spolin, este clar că trebuie să te lași la voia instinctului, să te lași purtat înspre necunoscut, fără țintă, fără vreun scop prestabilit, dar în același timp trebuie să fii foarte pregătit, spontan, să reacționezi la ceea ce urmează. Din sensibilitatea intuitivă vine certitudinea, ne asigură Viola Spolin.

Pentru Viola Spolin, improvizația este călătoria înspre necunoscut, înspre acel moment pentru care nu avem ceva pregătit dinainte, pentru care nu avem o agendă bine stabilită, și acceptarea a ceea ce se va întâmpla. Spune da și mergi mai departe, cum ne va călăuzi, mai târziu, Del Close cu Harold. Jocurile practicate de Viola Spolin ne dezvăluie faptul că actul de creație trebuie să-i transforme pe cei care iau parte la el și nu ceea ce el produce. Trebuie să acționeze, să transforme și să influențeze ceea ce este în sufletul celui care este parte a acestor jocuri de teatru. Joacă-te și sigur vei găsi drumul spre necunoscut, spre intuiție și probabil dincolo de toate acestea, spiritul uman, spune Viola Spolin. Joacă-te, dar nu juca.

Actorii trebuie să redevină copii, să (re)învete cum să se joace fără a fi urmăriți de simțul ridicolului. Să fie atât de implicați în jocul lor încât să uite total de reguli. Jocurile-exerciții propuse de Viola Spolin au ca țintă dezinhibarea actorului. Ea și-a dorit să vadă pe scenă oameni, nu doar

niște persoane care stau și vorbesc. Aceste jocuri te ajută să-ți dezvolti creativitatea și spontaneitatea, să fii concentrat la ceea ce ai de făcut, nu la ceea ce ai de spus. Frica este dușmanul actorilor și nu numai. Frica este cea care te blochează atât mental, cât și corporal, dar cu ajutorul jocurilor propuse de Viola Spolin, tu nu mai ai timp să te gândești să-ți fie frică, deoarece trebuie să fii concentrat la regulile jocului. Datorită solicitării la care ești supus, în timpul jocului, reușești să te eliberezi de orice tensiune parazitară, să-ți depășești barierele inutile și să te pierzi în meandrele jocului, să fii aici și acum. Nu te mai gândești la ceea ce faci sau dacă ceea ce faci e bine, dacă place sau nu audienței. Se produce o transformare totală atât exterioară, cât și interioară ceea ce îți permite să călătorești spre un „acolo“, unde nu știi ce se va întâmpla în momentul următor. Adică spre a fi liber. Jocurile Violei Spolin te ajută să înveți regulile actoriei și să descoperi să fii actor într-un mod liber, neautoritar sau psihologic.

În cartea Violei Spolin există o anume pasiune a celei care nu abordează teatrul de la distanță, ci se apropie de el dintr-o vocație asumată, trăită ca mod de viață. Aducându-ne pe tărâmul improvizației, Viola Spolin, ne face să înțelegem că între o improvizație așa cum o știm, cei care o practicăm, și improvizația cu ajutorul jocurilor este o mare diferență. Ea trasează o linie foarte clară între improvizație și teatrul cu ajutorul jocurilor și ne dovedește, prin argumente logice, că ele sunt două forme de teatru foarte diferite, iar teatrul cu ajutorul jocurilor poate fi fundația pe care se construiește improvizația și nu invers. Creativitatea poate exista în multe spectacole de improvizație (Impro), dar asta nu înseamnă că dacă putem metamorfoza obiectele, dacă putem transforma spațiul, după bunul nostru plac și reușim să stărnim râsul publicului foarte repede este și bine. Creativitatea nu este rearanjarea inteligentă a ceea ce cunoaștem, ne avertizează Viola Spolin.

Iată cele trei întrebări la care trebuie să-ți răspunzi atunci când improvizezi: Unde sunt?, Cine sunt? și Unde mă duc? În timpul improvizației trebuie să existe în spațiu și timp, nu în capul tău. Jocurile-exerciții ne direcționează, pe noi ac-

torii, înspre regăsirea copilului din noi. Copilul căruia nu-i este frică de necunoscut, căruia nu-i este teamă să apuce obiectul pe care-l are în față și să se joace. Iar dacă reușim să facem asta, cu siguranță vom ajunge la esența improvizației, la creativitatea autentică, la casa personală, care este o fântână inepuizabilă a creativității.

Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru: manual de tehnici pedagogice și regizorale*, traducere de Mihaela Balab-Betțu, București, Editura U.N.A.T.C. Press, 2008, 516 p.

CUM DEVINE CULTURA O POLITICĂ

Magdalena Florea

Autorul cărții *Politici culturale: secvențe majore*, Dan Vasiliu, este profesor universitar la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” din București și are o bogată activitate didactică și științifică în domeniul teatru și artele spectacolului. În prezent este titular al cursurilor de *Istoria teatrului universal*, *Dezvoltarea strategiilor culturale*, *Politici culturale* și *Teatrul și societatea*, la Facultatea de teatru și conducător de doctorate la Școala Doctorală a Universității Bucureștene. Lucrarea reprezintă o importantă contribuție la investigarea unor teme majore din domeniul culturii, o valoroasă provocare la reflecție, dar și la acțiune pentru toți cei interesați de evoluția și diseminarea culturii românești.

Prezenta lucrare, apărută la U.N.A.T.C. Press în anul 2004, propune o radiografie a politicilor culturale, punând accentul pe anumite repere, cu scopul declarat de a deschide o pagină nouă în cercetarea și promovarea unei adevărate științe și de a pune bazele unei noi discipline universitare.

Existența umană este indisolubil legată de cultură, căci „exodul din cultură ar duce la abolirea umanității ca regn”¹. Cultura, așa cum o trăiește astăzi *homo culturalis* în context european, deține un loc de o covârșitoare importanță în menținerea și afirmarea identităților culturale și naționale. În acest context, mi se pare firesc și necesar să fac unele precizări, dat fiind faptul că un asemenea subiect poate fi un de-



1. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, în *Opere*, vol. X, Editura Minerva, București, 1987, p. 510

mers riscant în condițiile în care, chiar și după treizeci de ani de la Revoluție, încă se încearcă (re)definirea conceptului de cultură.

În Raportul Conferinței Mondiale privind Politicile culturale, organizată de UNESCO în 1982 la Mexico City, cultura este definită ca fiind: „întregul complex de elemente distinctive spirituale, materiale, intelectuale și emoționale ce caracterizează o societate sau un grup social. Cultura include nu numai artele și literatura, ci și moduri de viață, drepturile fundamentale ale omului, sistemele de valori, tradiții și credințe.”

Cultura, în opinia mea, ar trebui să exprime în primul rând identitatea și să asigure solidaritatea unei comunități, reprezentând, în acest fel, bunul ei fundamental, premisa esențială a celorlalte realități și valori comunitare (valori patrimoniale mobile, imobile, curente ideologice și repere de civilizație).

Ca urmare, indiferent de reperul temporal (scurt, mediu, lung) pentru care sunt concepute, politicile culturale responsabile trebuie să aibă drept obiective prioritare pe de o parte conservarea patrimoniului cultural, pe de alta stimularea culturii „vii”, adică a creativității culturale prezente în toate domeniile și dimensiunile acesteia.

Raportat la contextul socio-politic (local/ zonal) obiectivul unei strategii culturale este acela de a oferi autorității publice cadrul și instrumentele unei inițiative culturale moderne și eficiente. Iată, dacă ar fi să facem o analiză sumară a potențialului cultural al județului Mureș, există cel puțin zece instituții aflate în subordinea Consiliului Județean, care pot iniția programe, proiecte și evenimente culturale: Biblioteca, Muzeul, Teatrul Ariel, Palatul Culturii, Filarmonica, Revistele *Vatra* și *Lato*, ca să nu le mai punem la socoteală pe cele finanțate de Ministerul Culturii și Cultelor (Teatrul Național și Direcția județeană pentru cultură și culte sau pe cele private – Teatrul 74 și Teatrul Scena), dar și cele din Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, cu cele două teatre ale sale: *Teatrul Studio* și *Teatrul 2.1*.

În România, se spune în documentele de aderare la Uniunea Europeană, „cadrul instituțional pentru domeniul cultural,

autoritatea națională cu atribuții în domeniul elaborării și implementării politicilor culturale, a susținerii și monitorizării activităților culturale și artistice, de interes local, național sau internațional este Ministerul Culturii și Cultelor.“

Din acest motiv, al necesității elaborării unei direcții de cercetare în domeniu, mi se pare semnificativ faptul că analiza acestui fenomen este derulată cu o detașare datorată simultan atât obiectivității științifice, cât și competențelor intelectuale și profesionale ale autorului.

Cantitatea și claritatea limbajului de specialitate sunt dozate cu abilitatea, flerul și experiența profesorului universitar, astfel încât demersul să aibă consistență ideatică și științifică. Una dintre calitățile cărții domnului Dan Vasiliu, *Politici culturale: secvențe majore*, mi se pare aceea că oferă rezultatele unei cercetări în *time real*, de vreme ce bibliografia citată este centrată pe ultimii ani ai secolului trecut și primii ani ai secolului nostru.

Pentru a evita orice prematură dezvăluire a conținutului, mă voi limita la punctarea câtorva idei desprinse din lectura cărții: renașterea culturii este posibilă prin *voință activă* și *ținută activă*, aceștia sunt considerați de autor vectorii principali pe care s-ar baza o posibilă teorie a politicilor culturale; politicile culturale urmăresc să servească calități culturale și să valideze valoarea acestora în prezența administrațiilor sociale, să prevină traume și șocuri pentru sănătatea culturii; în România, urmând filiera managementului și marketingului economic, s-a dezvoltat mai mult latura pragmatică a ceea ce ar reprezenta managementul cultural și mai puțin latura conceptuală; legislația și dreptul au fost preluate ca vectori de dezvoltare a politicilor culturale; statistica administrativă, regulamentele de organizare ale instituțiilor culturale au devenit și ele elemente fundamentale ale politicilor culturale; întrucât principiile de analiză a politicilor culturale au apărut ca fenomen, chiar și în țările cu o îndelungată istorie socială, culturală și economică, abia în ultimele două decenii ale secolului trecut, este firesc ca dezbaterea pe această temă să se îndrepte, și în România, spre conceptualizarea problemelor din cultură în corelare cu socialul și politicul mileniului trei; semnificația politicilor culturale localizate în freamătul exis-

tenței sociale devine majoră pentru că politicile culturale se referă nu numai la sisteme și la colectivități, ci și la individ.

Prin bogăția de idei a discursului științific al autorului, prin stilul atractiv promovat, lucrarea *Politici culturale: secvențe majore* a profesorului Dan Vasiliu este utilă nu doar pentru studenții de la specializările din domeniul teatru și artele spectacolului, dar și pentru toți cei preocupați de soarta valorilor culturale într-o perioadă în care prea multe surse de agresiune la adresa culturii sunt prezente în societatea românească.

Dan Vasiliu, *Politici culturale: secvențe majore*, București, Editura U.N.A.T.C. Press, 2004, 153 p.

ABSURDUL ȘI REVOLTA

Tiberius Vasiniuc

O dată cu *Omul revoltat*, cartea care l-a impus pe Albert Camus ca voce aparte în peisajul gândirii europene, sunt puse în lumină angoasele ce însoțesc ființa umană în principalele etapele ale existenței: metafizică, istorică și artistică. Această lucrare reprezintă una dintre cele mai radicale cărți ale existențialismului european, fiind considerată prin excelență antropocentrică. Punctele de reper ale eseului, conceput în prelungirea unui alt text, *Mitul lui Sisif* (scris în 1942), sunt cele ale creatorilor din perioada care începe odată cu Revoluția franceză din 1789 și se încheie cu Revoluția rusă din 1917. Pornind de la o critică a gândirii carteziene (pe care el însuși o preia cu ardoare), Camus așază în centrul analizei *revolta*, cu tot ceea ce aceasta aduce cu sine, de la actul și acțiunea fățișe, la blocajele și inhibițiile sufocante, de la umilințele generate de condiția socială, la demnitatea care străluminează din orizontul eticii. Amintindu-i pe nihilisti, Camus va afirma: „Formulei «mă revolt, deci suntem» [ceea ce întărește semnul solidarității – n.m.] îi adaugă, meditănd la prodigioase proiecte și chiar la moartea revoltei înseși: «Și suntem singuri»“ (p. 127). Astfel, prin gândul revoltei, sunt amintiți atât autori a căror poziție vizează dorințele nemărturisite ori chiar neștiute (Nietzsche, Baudelaire sau Rimbaud), cât și cei care și-au afirmat fără ocol visul utopic de a schimba din rădăcini lumea în care trăiesc (Saint-Just sau Marx). Și chiar dacă eseul a fost scris în 1951, el își păstrează actualitatea, relevanța și capacitatea de a ne ghida prin (și a ne acomoda cu) meandrele create de absurdul existenței, dezvăluindu-ne spiritul vizionar al lui Camus.

În linii mari, autorul caută să dea un răspuns, pe de o parte, nihilismului nietzschean, pe de alta, dialecticii hegeliene, avertizându-ne cu privire la un lumesc în care justiția și libertatea sunt puse sub semnul întrebării. Discuția este purtată în planul preeminenței eticii active, invitând la gestul transformator, la trăirea demnă, la reacții – chiar brutale – care să scoată ființa din letargia absurdă a resemnării și a viselor consolatoare. Din această încercare de a separa ceea ce este just de injust și ceea ce este adevărat de fals, se ajunge la semnalarea paradoxului vieții, paradox care, la rândul său, confirmă absurdul cantonat în gândurile și faptele omului. Pe scurt, este vorba de miza unui nihilism absolut, a cărui indiferență etică anunță neantul cu care se confruntă ființa, în dorința sa de a cunoaște și înțelege ceea ce se petrece cu sine și cu lumea în care trăiește: „Absurdul, așa cum a fost conceput de Camus, este fundamental o afirmație epistemologică care se adresează unei nevoi ontologice”¹.

Însă, pentru Camus, absurdul reprezintă și germenul din care poate rodi revolta, conducând actele noastre la ultimele consecințe ontologice ale acesteia. În *Mitul lui Sisif*, omul instituie forma *raționalismului absurd*, nefiind încă decis (sau capabil) să revendice schimbarea și, deci, să se revolte. În acest stadiu, el se menține la nivelul unei etici a renunțării, la cel al lucidității inactive și al rezistenței pasive: „Nu știu dacă lumea are un sens care o depășește. Dar știu că eu nu cunosc acest sens și că-mi este cu neputință pentru moment să-l cunosc”². Mai apoi, în *Omul revoltat*, autorul va conchide pentru o voință a opoziției și pentru o trecere de la cunoaștere la acțiune. De acum, criza nu mai comportă o stare de expectanță, de acțiune mereu amânată, ci eliberează actele extreme. Între acestea, crima (care „suscită doar contradicții logice”) și sinuciderea vor deveni semnele absurde ale unei libertăți înțelese „pe dos”, căreia nu-i putem opune decât negarea. Cu alte cuvinte, revolta în fața nihilismului distructiv.



1. John Foley, *Albert Camus, from the absurd to revolt*, Stocksfield, Acumen, 2008, p. 8.

2. Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, în: idem, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat*. Vara, București, Editura RAO, 2002, p. 126.

În acest context, soluția suicidului – ca formă supremă de manifestare a revoltei – ar consta în suprimarea unuia dintre termenii care fac posibil absurdul, a ființei care tentează limita ce-i este interzisă. Or, respingerea (negarea!) suicidului presupune o afirmare a vieții și, de aici, o reinterpretare a relației cu altul, cu alte cuvinte, o semnificare și o recunoaștere a valorii vieții celuilalt, ceea ce, în mod necesar, ne face cunoscute – cu toate reflexele sisifice ale gestului epistemic – pârghiile necesare ieșirii prin solidaritate din absurdul vieții. Fiind „singura creatură care refuză să fie ceea ce este”, omul lui Camus adoptă calea afirmării și negării simultane a datelor care se precipită din experiența absurdă a vieții, ceea ce presupune asumarea unor valori distincte de cele care au compromis trăirea morală. Pentru Camus, „arta este și ea acea mișcare care exaltă și neagă în același timp” (p. 299), făcând acceptabilă – dacă nu de înțeles – legea care leagă într-o formă absurdă omul și lumea, căutând să dea coerență relației. În artă, revolta aclamă gratuitatea creației și, astfel, desfide corelativele istoriei: „Opera de artă se naște atunci când inteligența renunță să mai emită raționamente asupra concretului. [...] Opera de artă întruchipează o dramă a inteligenței, a cărei dovadă nu o face însă decât în mod indirect.”³

Omul revoltat este cel care recunoaște absurdul (nedreptatea, actul irațional, lipsa valorii etc.) ca incipient, pentru ca, în pasul imediat următor, să îl nege, căutându-i suprimarea. Este vorba de o sfidare care ascunde în sine o mulțime de refuzuri, inclusiv cea pe care ea însăși o face posibilă, dând imaginea unei *coincidentia oppositorum* care i-a fost sortită *ab initio* omului. Revolta tinde spre unitate și, în acest fel, ne apare ca mijloc de salvare, ca șansă pe care ne-o acordăm în beneficiul recunoașterii de sine și de altul. Dacă absurdul se sprijină pe sintagmele abstractului și reprezintă o cădere a deciziilor în gol, revolta vizează un scop, o idee al căror sens îl regăsim, în cele din urmă, în iubire și, implicit, în distanța pe care o luăm față de ură. Fiind metafizică și „deoarece contestă finalitatea omului și a creației în întregul ei” (p. 37), ea coabi-



3. *Ibidem*, ed. cit., p. 166.

tează cu însăși starea de a fi a omului lipsit de compromisuri, conferindu-i o *praxis* în lupta cu destinul pe care un posibil Creator i l-a hărăzit, fără a-i cere acordul. Ea instituie o angajare activă – cu alte cuvinte, pozițiile ireconciliabile ale părților aflate în conflict –, ceea ce denotă condiția tragică a ființei și legitimează o etică din care regulile și conduitele cetățeanului sunt definitiv îndepărtate. Ca sursă a vieții, revolta scoate la iveală umanitatea, cu alte cuvinte, solidaritatea, cea care, pe de o parte, ne singularizează, pe de alta, instituie comuniunea și, în cazul ideal, agapa. Un „nu“ rostit absurdului înseamnă, fără echivoc, un „da“ care însoțește umanitatea – iată o alternanță care se condiționează reciproc, vitalizând paradoxurile vieții.

Omul nu poate excava absurdul din viața sa, însă are la dispoziție revolta și mișcarea de nesupunere față de orice inechitate, inclusiv față de cele care (din nou, în mod absurd) par a fi rodul unei îngăduințe divine. Injustiția săvârșită prin simpla manipulare de care profită puterea își află răspunsul nu atât în scoaterea la lumină a absurdului, cât în replica denegării. *Omul revoltat* lărgeste până la a desființa câmpul propriei rațiuni, împlinindu-și actele cu deplină gratuitate și, în același timp, depășind „infernul prezentului“ și transcendența sacralului (ca și lipsa de echivoc a religiei). Însă, subliniază autorul, libertatea pe care fiecare dintre noi o pretinde trebuie să se manifeste astfel încât să nu dea frâu liber exceselor, punând între paranteze libertatea celuilalt. Ca urmare, revolta își pierde sensul în absența conștiinței și a responsabilității, aducând în prim plan problema moralei și a limitelor pe care omul trebuie să și le impună în clipa în care pretinde recunoașterea. De aceea, ne spune Camus, nu poate fi viabilă o filosofie *cu privire la revoltă* (așa cum a fost practică de Nietzsche), ci doar o filosofie *a revoltei*, pe care ființa trebuie să și-o asume ca stare permanentă de alertă a spiritului.

Albert Camus, *Omul revoltat*, traducere din limba franceză și note de Marina Vazaca, Iași, Editura Polirom, 2019, 384 p.

INCURSIUNE ÎN DOCTRINELE REGIZORALE ALE ULTIMULUI VEAC

Sergiu Marocico

Scriitorul, jurnalistul și gânditorul englez Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) afirmă undeva, că nimeni nu poate fi un progresist fără vreo doctrină. Teatrul, ca fenomen socio-cultural, abia în secolul al XIX-lea cunoaște adevărata sa expansiune pe toate meridianele globului, când formele lui antecedente se preschimbă în forme ordonate, după anumite criterii și principii bine conturate. Apare regizorul, care coordonează actul teatral, această funcție fiind îndeplinită în prealabil de actorul conducător al trupei (vezi cazul lui Shakespeare sau al lui Molière), numit la francezi *meneur de jeu*, sau chiar de toți actanții antrenați (*commedia dell'arte*).

În volumul său, *Teatru, viață și vis. Doctrină regizorală. Secolul XX*, Sorin Crișan arată că, sub îndrumarea regizorului, spectacolul devine un act, care impune un demers analitic anterior spectacolului, numit concepție regizorală, în jurul căreia se va contura viitorul spectacol. Însă, după cum știm, teatrul nu poate exista fără public. Relaționarea publicului cu actul teatral îi preocupă pe teoreticieni încă din Antichitate, culminând cu perioada Iluminismului, urmat fiind de multiple ramificații teoretice, specifice fiecărui teatru important (cel francez, german, rus etc.). Ideal este un public format, care-și probează calitățile sale analitice.

În ordinea prezentată de Sorin Crișan, la începutul secolului al XX-lea, Adolph Appia (1862-1928) și Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) se declară adversarii teatrului texto-centrist, reprezentările vizuale trecând înaintea celor verbale, de text, acordându-i regizorului un rol hotărâtor în acest sens. Sceno-

grafia și spațiul de joc sunt puse în slujba actorului. Potrivit lui Appia, punctează Sorin Crișan, teatrul trebuie să devină un flux vital între actor și privitor, între interpret și spectator, indiferent de spațiul de joc. Arta dramatică este o îngemănare dintre text, arta figurativă, muzică și public. El, Appia, spune mai departe Sorin Crișan, se inspiră din teoria lui Richard Wagner (1813-1883) asupra regiei și muzicii. Inițiatorul teatrului de expresivitate maximă, Wagner și Appia consideră că gestul există numai cu susținere muzicală, aceasta din urmă rezonând cu lăuntruul ființei actorului. Teatrul viu al lui Appia se sprijină pe actorul viu, acordând o importanță deosebită rolului luminii în reprezentația teatrală. Sorin Crișan constată că „Appia aparține acelei categorii de regizori interesați obsesiv de un teatru conceput ca artă a unui flux vital între contemplator [spectator – n.m.] și interpret [actor – n.m.], de efectul pe care-l produce actul teatral în masa spectatorilor, chiar dacă aceasta impune renunțarea la textul dramatic. Adept al stilizării formale a teatrului grec, el se numără printre cei dintâi creatori scenici care au înțeles rolul major al publicului, importanța ca aceasta să se desprindă de starea de pasivitate și să devină parte a «actului» teatral (așa cum se petrecea în reprezentațiile tragediei antice), transferând prin aceasta arta (teatrul) în viața de dincolo de scenă“ (p. 28). Mai departe, autorul volumului prezentat citează concluziile lui Appia, potrivit căruia „spațiul scenei nu este decât gaura cheii prin care surprindem manifestările vieții care nu ne sunt accesibile“ (p. 28).

Autorul amintește două volume importante de teoria teatrului, și anume *La Mise en scène du drame wagnérien*, apărut în anul 1895, și *Die Musik und die Inszenierung*, din 1899, volume legate de Richard Wagner, care acordă o importanță deosebită muzicii, ritmului și echilibrului replicilor, „în deplin acord cu mișcarea corpurilor“ (p. 30).

Tot pe fundalul expresionismului german, Sorin Crișan continuă arătând că Georg Fuchs (1868-1949) re-teatralizează teatrul, invocând reprezentarea simbolică a dramei în defavoarea imitării realității, renunțând la decor și la rampa scenei, acordând o deosebită importanță luminii și culorilor. Bineînțeles, între cei doi teoreticieni se iscă anumite tensiuni.

Apariția lui Edward Gordon Craig (1872-1966), în acest context, continuă autorul, aduce în discuție suprimarea interpretării vii, actorului fiindu-i impuse mișcări simple, simbolice chiar, apoi acesta, actorul, fiind înlocuit cu supramarioneta – un personaj-obiect. Desigur, Craig nu voia transformarea actorului într-un obiect mecanic, ci mai degrabă o majoră transformare al acestuia, într-un spațiu de teatru italian. Studiind cu minuțiozitate activitatea lui Craig, Sorin Crișan afirmă cu marjă ridicată de veridicitate, că „de fapt, Craig să nu-și fi dorit înlocuirea efectivă a actorului cu un obiect mecanic, ci doar transformarea sa majoră” (pp. 39-40). Pentru a-și sublinia enunțul, în acest sens, autorul citează din prefața lucrării intitulate *Despre arta teatrului*, apărută în anul 1924, unde Craig afirmă că „Supramarioneta este actorul cu un plus de entuziasm și mai puțin egoism; cu focul sacru, al zeilor și al demonilor, dar fără fumul care le aduce mortalitatea” (*apud* p. 40). Această viziune/concepție frizează oarecum filozofia vitalistă a lui Friedrich Nietzsche (1844-1900), trecută prin gândirea novatoare a lui Richard Wagner. Decorurile gigantice practic îl îngroapă pe actor, conferindu-i imagini abstractizate. Actorul devine un element al imaginii în mișcare, fiind coordonat de regizor. Va recurge până la urmă la folosirea măștilor, care imobilizează imaginea omului într-o formă imuabilă, capabilă de cea mai pură reflectare de sine. El susține că prezența actorului frizează naturalismul, de care vrea să se debaraseze cu orice preț. Prin imagine, Craig acordă o deosebită importanță privirii.

Sorin Crișan constată cu bună credință că arta spectacolului cunoaște reveniri la formele vechi, antice, expuse, desigur, sub noi și noi fațete. Apare music-hall-ul, teatrul timpului imediat, al obiectelor și gesturilor, al artificiozităților și strălucirii, precum o halucinație. Autorul se apleacă cu multă tragere de inimă spre o nouă direcție estetică, apărută îndeosebi în Rusia, promovată de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), combinând teatrul cu muzica și artele plastice, într-o armonie de forme, culori și sunete, dându-le frâu liber creatorilor să aleagă între dominantă materială, reală și una abstractă. Exemplele date de Sorin Crișan subliniază binomul culoare-muzică, și anume sonoritatea compozițiilor marilor

muzicieni, cum ar fi Modest Petrovici Musorgski (1839-1881) din *Tablouri dintr-o expoziție* – 1874, și Claude Debussy (1862-1918) din *Clar de lună* – 1890, imprimă sunetului tonalități intense colorate, iar pictorii Vasili Kandinski (1866-1944) și Piet Mondrian (1872-1944) împrumută în picturile lor elemente ale muzicalității. Meyerhold pune bazele teatrului corporalității biomecanice, sprijinită pe tensiune interioară și ritm. În teatrul său, înființat după sfaturile lui Konstantin Stanislavski (1863-1938), dorește să formeze, ca într-un laborator, noul tip de actor, opus celui realist. Din păcate, după instaurarea sistemului politic bolșevic, noua sa concepție este pătrunsă de elementele teatrului popular, de propagandă, urmând ca după lichidarea regizorului, ideile sale să fie preluate de teatrele tineretului muncitor, care, la rândul lor, vor fi înghițite de directivele realismului bolșevic. Sorin Crișan consemnează, totodată, că „în cariera sa artistică, Meyerhold a parcurs mai multe stadii, de la stilizare la grotesc și de la constructivism la biomecanică, lăsându-se influențat și influențând la rândul său viața teatrală a primei jumătăți de secol XX” (p. 62). Șirul de constatări ale autorului se completează cu următoarea: „O dată cu Meyerhold, regia a devenit o artă independentă și, mai mult, un experiment reînnoit de la un spectacol la altul. Prin transformarea regizorului în autor și prin recuzarea dramaturgiei, accentul se mută pe potențialitatea non-verbală a reprezentației, ceea ce ne încredințează așa-numitului «teatru teatral». Elementele de carnaval, imaginile dispartate, reordonate prin montaj filmic și prin stratagemele teatrului de bălci, conturează un tip de spectacol inedit” (p. 67).

În continuare, Sorin Crișan arată că Meyerhold își poziționează actorul în centrul sistemului său teatral, deoarece actorul este cel care îi transmite publicului ideile regizorului, creativitatea acestuia „fiind pusă în serviciul armonizării elementelor spectaculare”. El afirmă, apoi, că „actorul este, pentru regizor, ceea ce este culoarea pentru pictorul autoportretist” (p. 68). Mai departe, autorul analizează relația actor-regizor, rolul și rostul actorului în demersul teatral meyerholdian, printr-un studiu amănunțit, chiar exhaustiv.

Între cele două concepții regizorale reprezentate de Stanislavski și Meyerhold, îl întâlnim pe Evgheni Vahtangov (1883-1922), care

susține că în jocul actorului este necesară, desigur, trăirea interioară, reprezentată prin instrumentele teatralității. În același timp, Alexander Tairov (1885-1950) aplică normele teatrului teatral, numit și neorealist, accentuând importanța actorului, prin stilizarea mișcării printr-o dublă tehnică, exterioară și interioară, formând astfel actorul sintetic. Sorin Crișan citează din *Memoriile unui regizor*, în care Tairov și-a declarat opțiunea pentru o „tehnică” a interpretării: „E știut că teatrul intra într-o perioadă de dezvoltare înfloritoare numai atunci când se lipsea de piesele scrise și își crea singur scenariile. Și teatrul pe care îl visăm noi va atinge, fără îndoială, același țel... Pentru ca teatrul să-și poată crea însă singur scenariile, realizându-le pe scenă, e nevoie să se formeze un nou actor maestru, care să fie stăpân pe arta sa, căci, în acest caz, centrul de greutate s-ar deplasa asupra lui, asupra măiestriei sale de sine stătătoare...” (*apud* p. 85).

Drept pandant al lui Vahtangov, în Franța, Jacques Copeau (1879-1949) re-teatralizează teatrul, așezând actorul în centrul atenției, respingând tehnicizarea excesivă. Pentru a nu afecta textul dramaturgic, Copeau folosește scena goală, respectând libertatea actorului, subiectul și obiectul, cauza și efectul, materia și instrumentul artei sale. Sorin Crișan conchide prin a afirma că regizorul francez, „căutând puritatea actului artistic, [Copeau] s-a întors inevitabil spre acele surse care i-au justificat și întreținut crezul: tragedia antică, teatrul elisabetan, *commedia dell'arte*. (...) Și, mai mult, a încercat să reapropie literatura de scenă și să preschimbe desfătarea lecturilor private în bucurie împărtășită” (pp. 85-86).

Grație incursiunii pe teritoriul doctrinelor regizorale efectuate de Sorin Crișan, lesne se poate observa că, la începutul secolului al XX-lea, teoreticienii/ regizorii fondatori de doctrine regizorale, uneori concurând între ei, activează, experimentează noi și noi soluții teatrale, devenite între timp doctrine. Lumea teatrală din acea vreme răsună de numele lui Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Max Reinhardt (1873-1943), Appia, Craig, Tairov, Vahtangov. La Stanislavski, de exemplu, realismul interior al actorului capătă accente psihologice. Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că, la acea oră, Sigmund Freud (1856-1939) și Carl Gustav Jung (1875-1961) sunt deja cu-

noscuți pentru lucrările lor de psihanaliză. El, Stanislavski, formulează o veritabilă pedagogie de formare a actorului nou, din secolul al XX-lea, care trebuie să îmbine subconștientul propriu și datele literare ale personajului încredințat. Rațiunea, disciplina, exercițiile urmăresc eficientizarea procesului artistic. El îi propune actorului instrumente de auto-educare prin care acesta își dobândește propria tehnică de lucru. Stanislavski, se arată în volumul analizat, îl întâlnește pe Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko (1858-1943), împreună vor elabora o nouă ideologie teatrală, din care politicul este exclus. Însuși Stanislavski scrie la un moment dat: „Arta noastră intră în sfera esteticii, nu o poți muta nepedepsit într-o altă sferă, sfera politică, străină structurii sale, sau în sfera practic-utilitară a vieții, tot astfel după cum nu poți strămuta politica în sfera esteticii pure“ (*apud* p. 98). Din păcate, spunem noi, de pe urma instaurării bolșevismului, politicul pătrunde până la cele mai adânci substraturi, rezultantă care răstoarnă reperele estetice normale. Întorcându-ne la Stanislavski, s-ar putea spune că metoda lui ar fi un codex de principii imuabile, însă, aceasta s-a dovedit pe parcursul deceniilor, că ea, metoda, este „un organism viu, în permanentă mișcare, nesupus unor restricții“ (p. 100). Se poate afirma că teatrul lui Stanislavski este „un teatru al concretului, întreaga istorie fiind consacrată unui aici și acum, iar balanța – înclinată spre iluzie și identificare, limitând consecințele convenției teatrale“ (p. 100). Continuându-și laborioasa muncă de cercetare, Sorin Crișan arată că Stanislavski și-a definit de-a lungul timpului sistemul, în urma unei activități de ordonare a opiniilor despre arta actorului, fără a le supune rigorilor științei. Drept urmare, în urma preluării haotice a ideilor sale, pe parcurs apar multe confuzii, legate de adaptarea „tablei de legi“, fără să se țină seama că teoreticianul a propus doar un instrumentar de lucru, de auto-educare al actorului, ghidat de libertatea creatoare proprie fiecărui actor în parte. Așa-numita metodă stanislavskiană este preluată de Jerzy Grotowski (1933-1999), care, în pofida parcurgerii unui drum contrar, recunoaște, totuși, influența tehnicii de lucru stanislavskiană, Jean Vilar (1912-1971) și Ariane Mnouchkine (n. 1939), devotați lui Stanislavski, îi acordă actorului o deplină

libertate creatoare, ba mai mult, este preluată de însuși Lee Strasberg (1901-1982), fondatorul celebrului Actor's Studio, în care s-au format actori mari ai teatrului și filmului american. Sorin Crișan realizează o paralelă între Stanislavski și Strasberg, afirmând: „[...] dacă la Stanislavski memoria fusese utilă pentru a reface emoții ale trecutului, la Strasberg memoria este utilă doar analizei proceselor senzoriale, emoțiile fiind utile și privind îndeaproape existența actorului. Metodă cvasi-psi-hanalizantă, formarea actorului susține reflexia autentică“ (p. 110), continuând să-l citeze pe celebrul om de teatru american: „O dată ce actorul începe să gândească, viața însăși începe și nu mai putem vorbi de imitație“ (*apud* p. 110). Actorul nou, format în școala americană strasbergiană, folosește instrumentarul stanislavskian, „trecut prin filtrul tehnicii lui Vahtangov: chiar dacă sensul de mers este de la actor spre rol și nu invers, autenticitatea emoției nu poate fi tăgăduită“ (pp. 110-111). La Stanislavski, improvizația este condiționată de textul piesei, la Strasberg pare însoțită de o investigație de tip psihanalitic, atât de vizibilă chiar și în unele filme americane de mare răsunet. Drept povață dată actorilor în devenire, Sorin Crișan îl citează pe Strasberg: „Actorul trebuie să creadă cu tărie în tot ceea ce spune și face pe scenă, iar o mare parte a rutinei consistă în a găsi substituenți ai acestei credințe. Dar, atunci când actorul poate să creadă cu adevărat, când se lasă purtat de un gând adevărat, când imaginația sa funcționează cu adevărat, nu are nevoie nici de clișee, nici de convenții, pentru că evoluția naturală a rolului său îl face să simtă că lucrează; atunci ceva se petrece în el însuși, dându-i încrederea și sentimentul de siguranță care-i permit să meargă mai departe“ (*apud* p. 111).

În teatrul german de după Max Reinhard, ca o cometă, apare Bertold Brecht (1898-1956), la început expresionist, inițiator al teatrului epic, revoluționând teatrul secolului al XX-lea. El își determină actorul să se distanțeze de personaj, printr-o înstrăinare conștientă, care denotă, inevitabil, o intrare prealabilă în pielea personajului: „Brecht nu-și educă actorul să stea la distanță de personaj, ci să aibă deplină știință a înstrăinării, ceea ce nu se poate realiza decât în urma unei prealabile «intrări» în pielea personajului“ (p. 117), afirmă

Sorin Crișan. Prin aceasta, *volens nolens*, promovează teatrul politic, criticând formele socialului, imaginea lumii, teatrul devenind, inevitabil, o tribună politică. „Brecht recalifică teatrul politic“, în care nu motivele constituie ideologia, ci poziția pe care o adoptă, astfel teatrul preschimbându-se în tribună politică. Nu trebuie pierdută din vedere perioada istorică în care activează Brecht. Relațiile dintre personaje trebuie să se afle într-o permanentă mișcare, evitându-se „încremenirea în stări imuabile“. Adept al filozofiei hegeliene, Brecht se inspire din dialectica luptei contrariilor, ceea ce naște mișcarea, contradicțiile și schimbările, și viceversa. Intenția vădit fățișă a lui Brecht era să transforme teatrul în sediul unui panoptic al evenimentelor majore ale umanității, el fiind autorul unor drame de mare răsunet, inspirate din cotidianul imediat, sau din istoria recentă ori trecută (*Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, *Puștile doamnei Carrar*, *Ascensiunea și căderea orașului Mahagonny*, *Mutter Courage și copiii ei*, *Teama și mizeriile celui de-al treilea Reich*, *Viața lui Galilei* etc.). Brecht este adeptul teatrului occidental, dar și al celui oriental, făcând studii aprofundate în teatrul japonez Nô, a cărui denumire înseamnă în primul rând desăvârșirea, avatar al zeilor, ale căror gesturi actorii le decodifică cu iscusință și le rescriu la rândul lor codificat în gesturi. Teatrul lui Brecht se aseamănă cu teatrul Nô „prin luciditatea și stăpânirea de sine pe care le pretind actorului“ (p. 128), scrie Sorin Crișan. Aici putem să ridicăm un paralelism între Brecht și regizorul japonez Akira Kurosawa (1910-1998), acesta din urmă realizând filme artistice inteligibile și accesibile publicului occidental, neformat și necunoscător ale particularităților nipone. În acest sens, putem aminti seria filmelor istorice, dar mai ales adaptările unor drame shakespeariene în mediul nipon, cum ar fi *Tronul însângerat*, inspirat din tragedia *Macbeth*. În continuare, Sorin Crișan punctează faptul că Brecht se opune catharsisului, pe marginea subiectului fiind, la aceea vreme, în conflict ideologic cu filozoful stângist György Lukács (1895-1971), sentiment care provoacă o identificare și empatie cu personajul, în favoarea distanțării critice, a angajării și a atitudinii lucide, a reflexivității, fiind astfel exclusă tentația identificării cu personajul. Iar obiectele din scenă, aranjamentul lor, au me-

nirea de a transmite, de a comunica. Doctrina sa constă în a chema participanții la actul teatral să depășească impulsurile afective prin neimplicarea emoțională și empatică. În acest demers îl va ajuta și experiența scenică a lui Erwin Piscator (1893-1966), folosind proiecții de filme, documentare filmate etc. Din păcate, după război, intelectualii de stânga au atras teoria brechtiană mult spre tărâmurile marxisto-comuniste, aruncând, după căderea regimurilor est-europene, asupra ei și a esteticii sale, o marjă de îndoieli, probabil pripite. În pofida post-modernismului, câțiva, totuși, vor continua să-l abordeze, cum ar fi Heiner Müller (1929-1995), numit și „cel mai mare poet al teatrului“ de după Samuel Beckett (1906-1989), unul dintre cei mai importanți dramaturgi germani ai secolului trecut, și Pina Bausch (1940-2009), coregrafă și dansatoare germană, o importantă inovatoare a dansului modern din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

În capitolul *Artaud Le Mômô*, Sorin Crișan arată că teatrul lui Antonin Artaud (1896-1948) sondează limbajul corporal, depărtându-se de cel naturalist, psihologic, rupând legătura aproape intrinsecă dintre teatru și text, respectiv poezie. El propune un teatrul fizic, cu aspecte vizibile puternice. Teatrul lui pătrunde în miezul lucrurilor, în originalitatea trăirii, fiind numit teatrul cruzimii. Autorul volumului analizat în aceste rânduri enunță că „miza teatrului cruzimii este, neîndoielnic, etică. Sistemul teatral artaudian este sceno-centrist: reprezentația încetează a fi o activitate întâmplătoare, ea nu mai este o artă printre arte. Teatrului i se acordă o importanță radicală, întrucât, prin efortul actorilor – un efort pe care-l numește când «magic», când «încântător» – sunt puși în acord omul și universul, insul și sinele“ (p. 140). Maladia, moartea, sfârșitul vieții, sub diferite forme, atinge esența vieții. În acest context, Sorin Crișan spune că: „Reprezentația este concepută de Artaud ca înșiruire de elemente ineluctabil supuse sfârșitului sau, altfel spus, urmând o parafrază la modă, ca succesiune de morți anunțate. Boala, consacrand imaginea morții în chiar elementele viului, este prezentă în fiecare gest, în fiecare cuvânt. Și, dacă totul este predestinat morții, atunci spectacolul (ceremonial „exorcist“) trebuie să afirme și să reprezinte sfârșitul“ (p. 141). În operele lui

Artaud – spune mai departe Sorin Crișan –, „suicidul ne apare asemuit unui strigăt, ori, mai bine, unei forțe cosmice ațintite asupra centrilor nervoși“ (p. 142). Teatrul occidental urmărește traiectoria proceselor socio-culturale, ajungând până la o distanțare dintre indivizi, numită înstrăinare, dislocând persoana de trupul său. Conștientizând aceste fenomene, Artaud dorește un teatru care să genereze o ordine în conștiințe și care, dobândind ordinea interioară râvnită, va naște și pacea exterioară. Gândirea lui se pronunță în favoarea umanului, a raționalității, ce are drept fundament binomul corp-persoană. În timpul reprezentației, se sondează propria ființă, care se transformă într-un sălaș a ceea ce este vizibil evocat în scenă. Teatrul, ca oglindă a ceea ce ne înconjoară, nu este o metaforă, ci asigură circuitul reflexiv al stărilor și senzațiilor ce pornesc spre scenă, revenind apoi la spectator, precum un bumerang. Orice secvență de teatru în teatru are drept efect conducerea spre grotle ființei, oferind publicului o deschidere mult mai mare decât îi oferă scena.

Continuând prezentarea amănunțită a teatrului contemporan, Sorin Crișan afirmă că, la Artaud, textul, rolul cuvintelor rostite și valoarea acestora întrețin acțiunea, fără să suspende verbul. Cuvintele trebuie să fie exacte, minimale, subtile, bine orientate spre centri nervoși ai privitorului. Cuvintele rostite formalizează acel strigăt al vieții, cu efect *cathartic*. Actorul artuadian are o dublă coabitare cu lucrurile expuse și cu starea de rigoare, disciplină, numită de cruzime. Această cruzime are un rol terapeutic, prilejuind spectacole rafinate ale durerii, îmbinând suferința cu plăcerea nietzscheană. Autorul conchide prin a arăta că se poate înțelege cruzimea discursului ca o încercare de recuperare a originalității artei spectacolului. Pentru că teatrul, prin acțiunile sale, devine binefăcător, „împingând oamenii să se vadă cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleșea, nimicnicia și ipocrizia“ (*apud* p. 154). Artaud recunoaște că el însuși este o „anomalie psihică“, își mărturisește excentricitatea, că trece printr-un veritabil proces anamnezic. Mai departe, Sorin Crișan afirmă că, atât la Artaud, cât și la Nietzsche, „cruzimea prilejuiește spectacolul rafinat al durerii“, fiind o „îmbinare de suferință și plăcere“, citând afirmația marelui gânditor

din *Dincolo de Bine și de Rău*: „Aproape tot ceea ce numim noi «civilizație superioară» are la bază spiritualitatea și aprofundarea cruzimii” (p. 154).

În Polonia, la începutul anilor '60, apare un teatru nou, conceput de Grotowski, pentru un public redus la număr, pentru cei inițiați, numit și teatrul sărac. Propunerea sa este un teatru lipsit de obiecte, fără a discredita actul artistic. Actorul se dedică artei sale, devenind omul esențial. Montând în spații de laborator teatral, Grotowski se opune formelor teatrale tradiționale, fiind un avangardist în teatru. Creația lui este împărțită de specialiști în câteva etape, prima fiind cuprinsă între 1959-1961, răstimp în care se ridică împotriva teatrului tradițional. Apoi, până prin 1970, Grotowski se află în permanentă avangardă teatrală. El prefigurează moartea, apoi reîncarnarea teatrului, spunând: „Moartea teatrului în forma în care a existat și există astăzi pare ineluctabilă” (*apud* p. 164). El întrezărește un „neo-teatru”, „care va reprezenta o nouă formă de artă, un dialog direct, un schimb direct de atitudini între public și scenă” (*apud* p. 164). Teatrul său se fundamentează pe elementele care diferențiază teatrul de celelalte arte. Șocul său teatral regăsește ritmul sacralității, refuzând în același timp conștiința religioasă sau „sacralitate laică”. Grotowski vorbește de îndepărtarea formelor vechi din teatru, întrezărind un neo-teatru, cu un dialog și schimburi de atitudini directe între public și scenă. Susține că împrumuturile din alte arte duc la spectacole hibride, fără caracter și integritate. Recuperarea teatrului se justifică doar dacă provoacă autocunoaștere, transformând cunoștințele acumulate, descoperind că teatrul nu este o ilustrare a vieții, ci este ceva mult mai aproape de viață.

Grotowski nu se opune textului, în pofida faptului că deseori i s-a reproșat acest lucru, ci se împotrivește dramaturgiei care nu susține în timp experiența umană. Actorii detașați de text devin personaje veritabile, iar trăirile lor adevărate trame. Spectatorul trebuie scos din pasivitatea contemplativului și aceasta o poate face exclusiv actorul, printr-o tehnică inductivă, care devine astfel călăuza într-un excurs al sfințeniei laice. Grotowski țintește arta corporală absolută, opunându-se depersonalizării relațiilor umane, alienării și, mai

grav, degradării omului.

Doctrina lui Grotowski, experimentată în spațiul teatrului sărac, în plină criză a teatrului bogat, oficial, păstrează „acțiunile fizice” enunțate de Stanislavski, „antrenamentele biomecanice” ale lui Meyerhold, idei preluate din arta dramatică orientală, cum ar fi opera chineză, teatrul Nô, teatrul indian Kathâkali, influențele lui Craig, Charles Dullin (1885-1949) și Vahtangov, îmbinându-le într-un act total. De la Stanislavski, de exemplu, preia organicitatea teatrului, nu-l interesează datele biografice ale interpretului, ci mai degrabă aparatul său psihic. Rebelul Grotowski, după cum îl numește George Banu, optează pentru o teatralitate în stare pură, care oscilează la frontiera dintre vis și realitate. Experiențele lui Grotowski nu s-au dat uitării, ele se regăsesc în teatrul contemporan sub forme disimulate.

Analiza exhaustivă făcută de Sorin Crișan în cartea sa se încheie prin capitolul dedicat marelui contemporan Peter Brook (n. 1925), cel care reconfigurează teatrul, teatralitatea, pentru că reprezentația este regândită în funcție de prezentul imediat, spre sfârșitul secolului al XX-lea, de obicei corupt. Asta îl determină pe regizor să caute sacralul în evenimentele cotidiene, ale întâmplătorului, ale tăcerii chiar. Această formă de teatru brut, fie de umbre, păpuși etc., este apropiat oamenilor. Brook spune că a face teatru în condiții aspre, brute, e ca o revoluție, pentru că el poate deveni o armă. Contrariile, lucrurile incompatibile, opozițiile, amestecul dintre real și imaginar din teatrul brut redau sensul vieții. Dincolo de interpretări estetizante, filosofice sau morale, teatrul brut este cea mai reală dintre arte și, desigur, cea mai provocatoare.

Actorul lui Brook trebuie să-și armonizeze o rețea de referințe, cu sinele, cu sensibilitatea lui, apoi cu alții actori, și, în fine, cu publicul. Ritmurile celor doi, al interpretilor și al actorilor, trebuie întreținute reciproc, astfel publicul participând la evenimente cu un surplus de energie, întreținând viul. Folosirea măștilor poate denatura sau, din contră, dubla masca intimă a interpretului. La Brook, masca devine o anti-mască, fiindcă, în funcție de cum este folosită, îi poate da caracteristici nebănuite interpretului și, totodată, face posibil schimbul emoțional dintre eul ascuns al actorului și cel

al spectatorului. Dualitatea prezență-absență poate favoriza efectul ecou. Din păcate, nu există niciun aparat cu care să putem măsura, cuantifica, determina energiile acestui du-te-vino dintre interpreți și spectatori. Sorin Crișan completează: „Relația directă cu publicul a fost atât de necesar resimțită de Brook, încât în sute de spectacole jucate în anii '70 în spații neconvenționale (în baruri, pe străzi, în piețe publice sau pe ruine) a folosit o lumină egală ca intensitate cu cea a sălii, iar, uneori, aceasta a fost lumina naturală. «Dezgolirea» spectatorilor, provocată de lumină, a modificat esențial evoluția reprezentațiilor“ (p. 209).

În Japonia anilor '60, Jûro Kara (n. 1940) pune bazele teatrului de situații, un teatru de stare, de fapt, cu reprezentații în aer liber, în piețe publice ori străzi, asemănător teatrului imediat, practicat de Brook, spre mirarea publicului. Astfel, și în acest caz, se dovedește cât de esențială este relația spațiu-timp în teatru.

La finele cărții de analiză teatrală, Sorin Crișan conchide prin a arăta că „actorul se găsește surprins în dilema unei duble ipostaze: materialitatea proprie și eteritatea personajului. Iar ajutorul îi sosește mereu din partea spectatorilor, care se oferă ca spațiu al dezbaterilor pentru așa-numitele „amintiri ascunse“. George Banu, cel mai mare „brookist“ al teatrului occidental contemporan, folosește expresia „memorie caldă“, arzătoare, vie, preluată de la antropologul francez Claude Lévi-Strauss (1908-2009), teoreticianul structuralismului etnologic, „o memorie înscrisă și actualizată prin corp în contextul unei reprezentații, a unui joc, a unei ceremonii“ (*apud* p. 213). Apelând la memorie, „teatrul explorează tărâmul vieții sensibile, devenit spațiu al esențelor, loc în care spectatorul își reordonează mozaicul propriilor experiențe, chemări, incertitudini, așteptări, tristeți, ceea ce dă sentimentul eterării discursului scenic“, explică Sorin Crișan, continuând prin a pune punct incursiunii sale cu următoarea concluzie: „Teatrul este, la Brook, viață, este un «departe» actualizat, adus «aproape», resimțit în preajma eului primar, o restrângere spațială ce nu limitează libertățile jocului temporal“ (p. 213).

Trecând prin cele mai importante doctrine regizorale apărute în teatrul european al ultimului secol, analizate și pre-

zentate cu minuțiozitate de Sorin Crișan în volumul său *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, prin cele mai răsunătoare schimbări socio-politice și, implicit, culturale, putem spune că la începutul secolului al XXI-lea suntem martorii unui melanj de doctrine regizorale, de stiluri teatrale, în funcție de contextul social, politic și ideologic al lumii în care trăim.

Sorin Crișan, *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004, 247 p.

CĂLĂTORII TEATRALE

Vlad Haneș

Actor de teatru și film, Ioan Ardelean este licențiat în „arta actorului” la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca și doctor în „teatru și artele spectacolului” la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. În prezent, predă improvizație la UAT Târgu-Mureș. Volumul *Stanislavski și teatrul american de azi*, apărut în anul 2016, este rodul studiilor doctorale și al unei experiențe artistice notabile, atât în România, cât și în Statele Unite. Autorul caută și reușește să pună în lumină relația numeroaselor simboluri ale lumii scenei și, implicit, să pună în dialog culturi teatrale dintre cele mai diferite. Ca urmare, Ioan Ardelean devine un ghid într-o călătorie plină de surprize pe harta *metodelor și formulelor* teatrale lăsate moștenire de creatorii scenici ai secolului XX și, mai cu seamă, de cei ai spațiului nord-american.

Asemenea filosofului grec Diogene, Ioan Ardelean poartă cu sine lampa cinicului atenian, instrument de căutare a binelui, frumosului și simplității. Folosindu-se de toate ustensilele „arheologului” cunoașterii, autorul realizează o cercetare de tip hermeneutic, dar și un expozeu al unui fenomen teatral complex. Astfel, autorul ajunge, în cele din urmă, să treacă dincolo de spațiul artei spectacolului, (re)descoperind fundamentele ontologice ale ființei. Aceasta face ca arta teatrului să absoarbă elementele de esență ale vieții și să se consacre ca formă esențială a cunoașterii. Prin întoarcerea la originile spectacolului, creatorul (actorul, cu prisosință) se „purifică” și asta în măsura în care o întrebare fundamentală răzbate prin fiecare cuvânt rostit scenic, transformându-se în cheia de boltă a artei teatrale: *de ce devenim actori?* Studiul despre care vorbim caută răspunsuri posibile la această în-

trebare. Punând în acord metodele vechi, ancestrale, ale artei actorului și cele care aparțin avangardei, în cartea *Stanislavski și teatrul american de azi* ne este relevată adevărata predispoziție a artistului secolului XXI, anume înclinația acestuia spre imaginar, spre „himeră“, cu cuvintele autorului, tradusă ca reper în orizontul creației. Pentru a relua aprecierea din prefața cărții, semnată de Sorin Crișan, cartea lui Ioan Ardelean reprezintă o lucrare de care teoria teatrală românească avea imperativ nevoie.

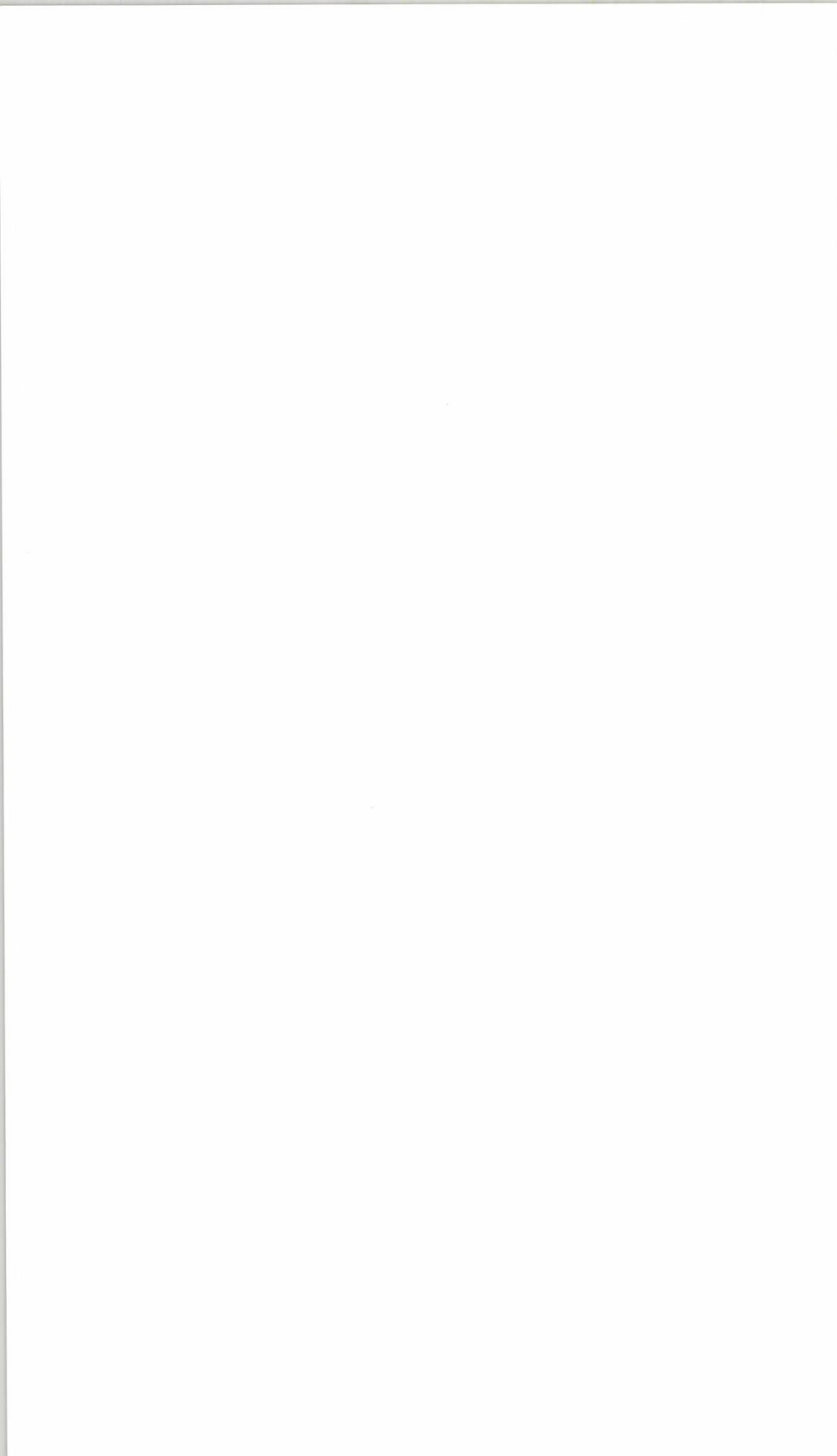
Din anul 2015 până în 2017, Ioan Ardelean mi-a fost profesor la Universitatea de Arte Târgu-Mureș, însă acest raport profesor-student nu s-a oprit o dată cu finalizarea studiilor la nivel de licență. Prin cartea sa, îmi reîmpropătez continuu toate învățăturile de la cursurile practice și, în special, reevaluez însemnătatea și valoarea „himericului“ menționat anterior. În dialogul cu studenții săi, Ioan Ardelean condensa misiunea actorului într-o formulă simplă: „Actorul trebuie să știe să își scrie singur textul, să își facă singur coregrafia, să își selecteze singur muzica, să își procure decorul și costumul“. Aceste vorbe mi-au rămas impregnate în minte și le-am purtat cu mine pe tot parcursul lecturii acestei cărți, care a devenit pentru mine, un ghid, un manual de călăuzire în procesul de construire a rolurilor. În primele șase capitole, autorul ne reîmpropătează memoria, revizuiind cu măiestrie învățăturile lui Konstantin Sergheevici Stanislavski, aprofundând metoda acțiunilor fizice. Ioan Ardelean ne aduce aminte de valențele învățăturilor lui Stanislavski, de existența marelui artist rus, care a fost o perpetuă cercetare, axată în special pe arta și pe viața sa. Să ai o carte care redescoperă și retraduce simbolurile, poveștile și anagogiile cărții de căpătâi ale actorilor înseamnă să ai la dispoziție o unealtă eficientă, la îndemână în clipele de cumpănă. Trăim uneori cu impresia că K.S. Stanislavski a marșat doar pe capacitățile lăuntrice ale practicianului, însă Ioan Ardelean distruge această *Fata Morgana* care bântuie în lumea creatorilor artei scenice. În ultimul capitol al cărții, din această dezbatere legată de Stanislavski, ne sunt relevați doi dintre cei mai importanți discipoli ai artistului rus. În acest capitol, ne este dovedit că fiecare dintre aceștia reprezintă o piesă esențială din mozaicul reprezentat de *Munca actorului cu sine însuși*.

Continuându-și construcția teoretică, sprijinită pe o îndelungată experiență, Ioan Ardelean stabilește legătura dintre vechi și nou, dintre „fundatie” și „mansardă”. Este expusă istoria *metodei* lui Konstantin Sergheevici, drumul pe care aceasta l-a străbătut din Rusia până în America, totodată fiind amintite interpretările eronate sau chiar denaturate ale lucrării regizorului rus. Înțelegerea *metodei* lui Stanislavski a avut un parcurs anevoios, până la intrarea în scenă a unei personalități, pe care autorul cărții despre care vorbim ne-o înfățișează într-o manieră exemplară, și anume, Anne Bogart. Această regizoare și directoare de teatru a reușit să pătrundă în straturile profunde ale *metodei* și să își construiască o cale proprie, transformată în ghid pentru actorii pe care îi pregătește. Noua metodă, a lui Anne Bogart, este disecată de Ioan Ardelean cu măiestrie în următoarele capitole, explicându-ne pas cu pas ce trebuie făcut pentru a practica exercițiile *View Point's*. Este dificil să așterni pe hârtie elementele definitorii ale unei metode care, înainte de orice, reprezintă o *practică*. Iar caracterul concret, „fizic”, obligă la o responsabilitate a aplicării principiilor sale. Fapt remarcabil, Ioan Ardelean reușește să ne prezinte metodic *view point* cu claritate. În paralel, ne este prezentat destinul artistic al lui Anne Bogart, cu amănunte lămuritoare privind metoda care a reușit să se afirme cu atâta pregnanță, mai cu seamă în spațiul teatral (și al cinematografului) american. Pas cu pas, atenția ne este mutată către un alt mare nume al lumii teatrale, Tadashi Suzuki, artist care a inaugurat o *metodă* cu principii în parte distincte de cele prezentate mai sus și care, de altfel, îi și poartă numele, *metoda Suzuki*. Biografia și parcursul artistic al acestui artist japonez sunt puse în lumină, lectorul fiind condus spre concluzii care completează în chip fericit cunoștințele cu privire la arta teatrului, în general, și la arta scenică, în particular. Tadashi Suzuki este reliefat ca personalitate remarcabilă a lumii artistice japoneze, dar și în contextul specificității scenei orientale, a dansului și teatrului Nô, Kabuki și Butoh. Formele originare ale teatrului japonez au produs impact major asupra creației lui Suzuki, volumul *Stanislavski și teatrul american de azi* reușind să stabilească punțile de legătură dintre trecut și prezent, dintre formele originare și cele inedite ale artei scenice.

Rezumând, putem spune că studiul de față – în structura și datele analitice care îl constituie – se sprijină atât pe pregătirea teoretică a autorului (lucrarea punând în discuție concepte și teze din literatura de specialitate, toate fiind aduse la zi), cât și pe experiența practică a acestuia, pe numeroasele roluri interpretate, pe work-shop-urile la care a participat sau pe care le-a condus, pe relațiile profesionale cu artiști de pe toate continentele, pe abilitățile intelectuale, în fine, pe cultura aleasă de care se bucură. Așadar, intrând într-un „dialog” fertil cu trei dintre marii creatori scenici ai secolului XX, Stanislavski, Anne Bogart și Tadashi Suzuki, dar și cu formele clasicizate ale teatrului oriental, Nô, Kabuki și Butoh, Ioan Ardelean își asumă rolul teoreticianului, dovedindu-se un spirit analitic. Cititorul va avea surprize pe tot parcursul lecturii, fiindu-i oferite atât explicații „tehnice”, poate mai puțin facile lecturii, cât și pagini de *eseu teatral*, relaxând oarecum efortul înțelegerii și interpretării, deschizând căile imaginației și predispunând la agapă intelectuală. Din acest punct de vedere, Ioan Ardelean aparține familiei de intelectuali care îl are printre strămoși pe Denis Diderot, cel care a formulat „paradoxul” actorului prin sprijinul pe rațiune și pe o extremă luciditate. De aici, sentimentele, controlate prin intermediul *metodei*, conduc spre un ansamblu de factori care întregesc creația și care cu greu poate fi tradus în cuvinte. Astfel, cartea lui Ioan Ardelean este mai mult decât o simplă carte de teorie teatrală, ea îmbină, teoretizează, povestește și dovedește aplicabilitate. În această călătorie, din Rusia în America, apoi în Japonia, având ca punct final propriile gânduri, Ioan Ardelean îi oferă cititorului (actorului, în special) sfaturi dintre cele mai simple și, totodată, dintre cele mai pertinente. Pe de altă parte, întrebările pe care autorul și le pune, legate de sine și de lumea sa, dar și de concluziile cu privire la improvizație (momentul de „magie” al interpretării) și la etapele esențiale ale pregătirii rolului: *Joacă-te, Nu există reguli, Less is more, Nimic nu e greșit*, dau măsura complexității artei scenice.

Ioan Ardelean, *Stanislavski și teatrul american de azi*, Iași, Editurii Artes, 2016, 368 p.

RESTITUTIO



LAPEDATU, Ioan Alexandru

N. 6 iulie 1844, Colun – m. 25 martie 1878, Braşov. Poet, prozator, dramaturg şi publicist. Fiul lui Alexa, primar şi al Anei (n. Panga). Şcoala primară săsească la Hosman, apoi Gimnaziul romano-catolic din Sibiu (1860-1868). Obţine o bursă a societăţii „Transilvania“, urmând studii de filologie clasică la Collège de Saint-Barbe şi Collège de France. Cursuri de limba şi literatura greacă, limba şi literatura latină, istoria literaturii franceze, istoria literaturii germane, istoria literaturii engleze, lingvistică şi filosofie la Sorbonne (1868-1870). După izbucnirea războiului franco-german (în 1870), studii doctorale în litere şi filosofie la Universitatea din Bruxelles (1871). Profesor de filologie clasică la Colegiul Mare Ortodox din Braşov (1871-1878). Debutează cu poezia *Fetiţa şi turturica* în revista *Aurora română* (1865). Colaborează la *Familia*, *Albina Pindului*, *Traian* şi *Orientul latin*. Întemeiază şi conduce, alături de Visarion Roman, revista *Albina Carpaţilor. Foaie beletristică, ştiinţifică şi literară* (1877-1880). Publică poezii, naraţiuni istorice, piese de teatru şi basme. Piese sale, *Fântâna de piatră* şi *Tribunul*, creionează un clasicist preocupat de valenţele reflexiv-moralizatoare ale teatrului.

Cu o solidă pregătire literară, istorică şi filosofică, Lapedatu intuieşte importanţa limbii şi a rostirii în valorizarea culturii româneşti. Între 1869-1870, susţine în revista *Familia*, alături de Iosif Vulcan, necesitatea înfiinţării unui teatru naţional în Transilvania. Fidel spiritului revoluţiei de la 1848, Lapedatu alătură crezului artistic cel naţional. În acest context, „chestiunea teatrală“ se înscrie pe o linie ideologică şi moralizatoare, autorul propunând selectarea valorilor trecutului istoric şi cultural, precum şi cultivarea limbii, apelul autorului suferind, însă, pe alocuri, de mărci patriotarde. Scrierile sale teoretice descriu căile de constituire a unui fond moral, pentru creaţia dramaturgică, şi a unui fond material, pentru institu-

țiile teatrale. Urmând modelul francez, Lapedatu recomandă înființarea unei reuniuni literare, cu debateri publice și insistă pentru o recunoaștere a virtuților artei actorului: „să ne convingem că arta nu degradează, ci înalță“. Preocupările dramaturgice din această perioadă, similare cu cele ale lui Mihai Eminescu (de care l-a legat o strânsă prietenie), vizează îmbogățirea repertoriului teatral românesc.

Cele două lucrări teatrale ale sale, *Fântâna de piatră* (1869) și *Tribunul* (1870), îl așază pe Lapedatu în suita celor preocupați de istoria și de destinul cultural al Transilvaniei. Piese sale urmează îndeaproape *Eglodei pastorale* (1826) a lui Timotei Cipariu, dar și dramei constituită „din materii și daturi interesante chiar românești în cinci acturi“ a lui Alexandru Gavra, *Șincai și Samuil Clain în Câmpii Elisului* (1844).

Fântâna de piatră, „schiță dramatică într-un act“, va fi considerată de Lapedatu (dar și de autorii istoriilor literare) ca nerealizată literar. Acțiunea, preluată dintr-o veche baladă este redusă la gestul nesocotit al soției boierului Demetru, de a-și ucide propriului copil, în clipa în care descoperă adulterul soțului. Construcția dramatică este deficitară, iar eroii par a fi nevoiți să își rostească replicile urmând scheme sumare, lipsite de o logică interioară. Dramă a iubirilor vinovate, *Fântâna de piatră* nu reușește să impună dintre personaje decât pe Elena, amestec de nebunie și de pasiune erotică.

Tribunul este o dramă în trei acte, plasată în mijlocul evenimentelor anului 1848, însă elementele istorice ale piesei întrețin un raport nefiresc cu acțiunea personajelor. Spațiul dramatic se lărgeste dincolo de șansele unei reprezentări scenice, acțiunea fiind arbitrar aleasă în timpul revoluției. Intenția autorului a fost, evident, aceea de a realiza personaje emblematice, însă trama, cu pretext de eveniment istoric, pare artificial tensionată. În cea mai mare parte, acțiunea piesei se petrece în afara scenei, dialogul fiind construit pe istorisiri prin care se încearcă evocarea laturii profetice a evenimentelor și înfierarea celor care s-au îndepărtat de neam.

Conflictul din piesa *Tribunul* se desfășoară pe o dublă axă: a ciocnirii dintre iobagi și nobilii maghiari și a iubirii nepermise dintre Tereza, fiica prefectului Laszlo, și Teodor, tribun

al revoluției. Personajele au conturate trăsături clare – într-o manieră oarecum maniheistă, pe ideea luptei dintre bine și rău –, dar, fapt salvator întrucâtva pentru construcția dramatică, nu sunt lipsite de dileme ale conștiinței. Tereza trăiește între pasiunea pentru Teodor și datoria de a urma sfaturile părinților. Dan, camaradul tribunului, îl suspectează pe Teodor de trădare, în timp ce Laszlo suportă chinul interior al trecutului său de iobag. Lapedatu se distanțează de soluțiile scriitorilor romantici, creând personaje cu o natură dublă, chiar dacă, în evoluția dramei, acestea vor deveni puțin credibile. Prin sfârșitul violent al eroilor, Tereza și Teodor, se caută o reconfigurare a tragicului, însă tenta moralizatoare și actul final, neașteptat, ne îndepărtează de o atare propunere. *Tribunul* este o dramă expozitivă, cu răsturnări de situații ce urmăresc să surprindă și să creeze emoții. Primele reprezentații ale piesei au avut loc, în 1874, la Cluj, și, în 1876, la Făgăraș.

Opera: *Fântâna de piatră*, în „Familia“, nr. 14-15, 1869; *Tribunul*, în „Familia“, nr. 13-19, 1870; *Încercări în literatură*, Brașov, 1874; *Nușele istorice*, I-II, Sibiu, 1905, 1906; *Mira, fata de împărat*, Sibiu, 1909; *Încercări în literatură*, ediție îngrijită, prefată și bibliografie de D. Vatamaniuc, Cluj-Napoca, 1976.

Referințe critice: I. Vulcan, în *Familia*, nr. 10, 1874; V. Gr. Pop, *Conspect asupra literaturii române și scriitorilor ei de la început și până astăzi, în ordine cronologică*, II, 1876; I. Vulcan, în *Familia*, nr. 14, 1878; A. Barseanu, *Ion Lăpădatu, 1844-1878*, 1898; *Enciclopedia română*, III, 1898-1904; A. Densușianu, *Istoria literaturii române*, 1898; I. Slavici, în *Studii și documente literare*, II, 1931-1946; N. Iorga, *Istoria literaturii contemporane*, I, 1934; N. Iorga, *Oameni cari au fost*, I, 1934; I. Matei, *Ion Al. Lăpădatu*, 1934; D. Braharu, *Nușele istorice în literatura română transilvană. Ion Al. Lăpădatu (1844-1878)*, 1936; *Omagiu fraților Alexandru și Ion I. Lăpădatu la împlinirea vârstei de 60 de ani*, 1936; H.P. P[etrescu], *Un îndrumător al culturii poporului: I. Alex. Lapedatu*, 1936.; I. Lupaș, *Profesorul Ioan Alex. Lapedatu*, 1937; [?], în *România literară*, nr. 1, 1939; V. Vartolomei, *Mărturii culturale bihorene*, 1944; S. Goga, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Seria Philologia*, VI/2, 1961; I. Breazu, *Studii de literatură*

română și comparată, I, îngrijit de Mircea Curticeanu, 1970; *Cărturari brașoveni. Sec. XV-XX. Ghid biobibliografic*, 1972; D. Vatamaniuc, în Ioan Al. Lapedatu, *Încercări în literatură*, 1976; *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, 1979; I. Opriș, *Alexandru Lapedatu în cultura românească*, 1996; I. Opriș, *Alexandru Lapedatu și contemporanii săi*, 1997.

Tiberius Vasiniuc

LISTA AUTORILOR

LISTA AUTORILOR

Ioan ARDELEAN – conf. univ. dr. asociat, Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.
Email: ioan.ardelean2@gmail.com

Raluca BLAGA – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: raluca.balan@yahoo.com

Adriana BOANTĂ – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.
Email: adriana.artdesign@gmail.com

Magdalena FLOREA – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.
Email: magdalenaflorea@yahoo.com

GYÖRGY Andrea – Cercetător științific III dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: gyorgy.andrea@theatre-research.ro

Vlad HANEȘ – masterand, Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: hanesvlad@yahoo.com

Irina IONESCU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: ihrin24@gmail.com

Daniela LEMNARU – Prof. univ. dr. habil., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: daniela.lemnaru@yahoo.com

Sergiu MAROCICO – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: sergiumarocico@gmail.com

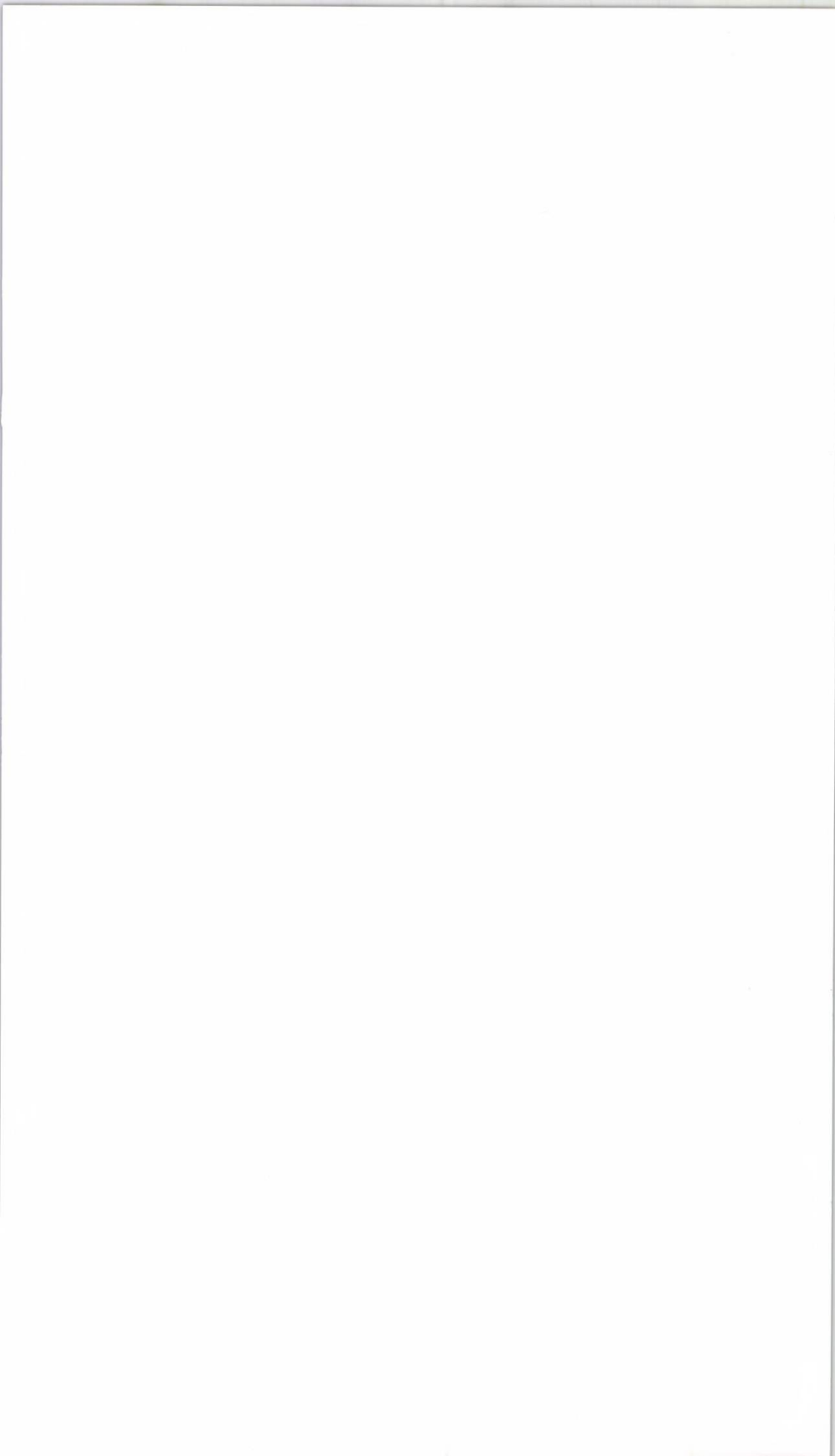
Carmen MIHĂESCU – prof. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.
Email: mihaescucarmen@yahoo.com

Radu OLĂREANU – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în
Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.
Email: radu_olareanu@yahoo.com

Eugen PĂSĂREANU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în
Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.
Email: eugen.pasareanu@yahoo.com

Sabin SABADOS – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba
Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email:
sabin_sabados@yahoo.com

Tiberius VASINIUC – Cercetător științific III dr., Institutul
de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de
Arte din Târgu-Mureș. Email: tiberius.vasiniuc@theatre-
research.ro





Apariția, în aceste vremuri complicate, a unei reviste consacrate criticii și istoriei teatrului, nu ar trebui decât să ne bucure. Trebuie să recunoaștem, salvagardarea valorilor umanității – și implicit a celor care aparțin artei și culturii – pretinde o maximă responsabilitate. Acum, când totul este pus sub semnul îndoielii, preocuparea pentru lucrurile „gratuite” ce ies la lumină în spațiul artelor, poate să pară neconformă sau chiar indiferentă la marile probleme existențiale. Și totuși: această „gratuitatea”, despre care unii vorbesc pentru a-i alipi un sens peiorativ, iar alții pentru a se desprinde de calofilii „nepământenii” ai zilelor noastre, poate însemna șansa ieșirii din pâcla angoaselor, învingerii neajunsurilor sociale și depășirii incoerenței ideologice.

Regimul frontierelor de tot soiul (sanitare, economice, sociale etc.), pe care criza actuală ni l-a impus fără drept de apel, nu poate fi învins decât prin știință, cultură, educație și artă. Iar cea din urmă reprezintă forma privilegiată prin care vom putea ieși din izolare. Primul număr al revistei *Cercetări teatrale* își propune să fie una dintre modestele demonstrații ale acestui crez.

CERCETĂRI TEATRALE

Nº 2 (2020)



INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA
THEATRICAL AND MULTIMEDIA RESEARCH INSTITUTE



CERCETĂRI TEATRALE

Nº 2 (2020)



UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ
INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA



CERCETĂRI TEATRALE

ISSN 2668-9952; ISSN-L 2668-9952

DOI 10.46522/CT.2020.02

COMITET EDITORIAL:

Prof. univ. dr. habil. Aurelian BĂLĂIȚĂ – Universitatea Națională „George Enescu” Iași

Prof. univ. dr. Ionică BOLOVAN – Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Anca MIHUȚ – Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Alexandru BOUREANU – Universitatea din Craiova

Prof. univ. dr. Nicolae CRISTACHE – Universitatea de Arte Târgu-Mureș

Prof. univ. dr. Dan VASILIU – Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București

Prof. univ. dr. Violeta ZONTE – Universitatea de Vest din Timișoara

REDAȚIA:

Dr. Tiberius VASINIUC – redactor șef

Dr. Marcela DAN – secretar general de redacție

Dr. Sabin SABADOS – redactor

Dr. Eugen PĂSĂREANU – redactor

Dr. KOVACS Ferenc – redactor

Coperta și DTP:

Gabriel CRIȘAN

ADRESA REDACȚIEI:

INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA

Str. Mihai Eminescu nr. 9

540043 Tîrgu-Mureș

Tel.: 0040-0365-402.992

E-mail: office@theatre-research.ro

Adresa web: theatre-research.ro

CUPRINS

/05 ♦ EDITORIAL

- Tiberius VASINIUC
Etica în artă și în cercetarea artistică (/07)

/13 ♦ STUDII - CONFERINȚE

- Tiberius VASINIUC
*Începuturile teatrului românesc în Transilvania.
A doua jumătate a secolului al XVIII-lea* (/15)
- NOVÁK Csaba Zoltán
*Considerații privind cadrul politic și ideologic
în primul deceniu al regimului Ceaușescu din
perspectiva vieții teatrale maghiare* (/33)
- Cristian STAMATOIU
*Geografii teatrale pe firul istoriei și al râului (I):
Tamisa la Londra* (/59)

/71 ♦ CONVERGENȚE

- Minodora CODARCEA
*Adaptabilitatea teatrelor în situații extreme.
Teatrul în vremea pandemiei* (/73)

/79 ♦ RECENZII

- Ioan ARDELEAN
Preeminențele tehnicii lui Michael Cehov (/81)
- Ioan ARDELEAN
Tehnica Michael Cehov. Interviu cu Leonard Petit (/87)
- Sergiu MAROCICO
O aventură estetică (/95)
- Raluca BLAGA
Despre adevăr în opera de artă (/103)
- Eugen PĂȘĂREANU
Incursiuni în misterul frumosului (/107)

- Irina IONESCU
Sir Michael Caine și școala britanică... în viață și... în actorie (/111)
- Magdalena FLOREA
Scrierea textului științific (/117)
- Marcela DAN
Fascinația căutării artistice (/121)
- Carmen GHIURCO
Întâlniri teatrale în afara zonei de confort (/127)
- Denisa BADEA
Tehnica și interogațiile dansului modern sau Revizitând-o pe Doris Humphrey (/133)
- Marcela DAN
Un compendiu de stiluri (/137)
- Sabin SABADOS
Un voiaj în izolare (/143)
- Vlad HANEȘ
Commedia dell'arte. Reconstrucție sau reanimare? (/147)
- Carmen GHIURCO
Frica - busolă în vremuri de restriște (/153)

/159 ♦ RESTITUTIO

- Tiberius VASINIUC
Vulcan, Iosif (/161)

/167 ♦ LISTA AUTORILOR (/169)

EDITORIAL

ETICA ÎN ARTĂ ȘI ÎN CERCETAREA ARTISTICĂ

Tiberius Vasiniuc

Cercetarea științifică în domeniul artelor (inclusiv în domeniul artelor spectacolului) ne pune în fața unor practici și a unei conduite specifice în ceea ce privește respectarea eticii și a integrității academice. În plan internațional, aspectele legate de etica cercetării științifice și a creației artistice ocupă un plan din ce în ce mai vizibil. Pentru internalizarea cerințelor eticii, se impune crearea de instrumente aplicabile domeniului artelor, care să susțină continuu principiile, valorile și regulile morale în viața academică. Așa cum sunt percepute la ora actuală, rezultatele cercetării generează cunoaștere, furnizând soluții pentru rezolvarea unor probleme practice și/sau teoretice, dar și printr-o proiectare culturală particulară fiecărui domeniu. Practica spre care se tinde – inclusiv în domeniul artelor – este legată de așa numitul *model scientist-practitioner*, prin care cercetătorul aplică permanent rezultatele în activitatea sa. Pentru buna desfășurarea a activităților de cercetare și, totodată, pentru a evita abaterile de la respectarea cadrului legal specific, avem nevoie de instrumente-suport și de o reglementare a eticii în cercetarea științifică și în creația artistică. Prin realizarea unui ghid al eticii cercetării în domeniul artelor, se va crea cadrul informațional și procedural necesar unei optime derulări a întregului proces al cercetării, de la prelucrarea și interpretarea datelor, la redactarea studiilor și diseminarea informațiilor. Toate acestea pot contribui la atingerea standardului pentru ceea ce se numește „universitate morală“.

Etica și integritatea academică constituie piloni fundamentali ai cercetării științifice și ai creației artistice pentru toate instituțiile de învățământ superior, inclusiv pentru cele

din domeniul artelor spectacolului, cum este Institutul de Cercetări Teatrale al Universității de Arte din Târgu-Mureș. Cu alte cuvinte, viața academică este condiționată de o cunoaștere, înțelegere și aplicare justă a principiilor care stau la baza cercetării și creației artistice. Desigur, în artele spectacolului, problemele etice ivite sunt fie generale și transversale – caz în care cuprinde „atitudini” cu valabilitate în toate domeniile și subdomeniile artei și în toate sferele cercetării științifice (de exemplu, în cel al științelor exacte, al științelor socio-umane, al creației teatrale, al muzicii, al dansului, al artelor figurative etc.) –, fie particulare, pentru fiecare subdomeniu sau ramură în parte. În acest din urmă caz, este necesar, pe de o parte, să se opereze o distincție între particularitățile cercetării științifice și cele ale creației artistice, pe de alta, să se țină seama de caracteristicile și specificitatea tipurilor de creație (fie că este vorba de arta actorului sau de regie, coregrafie, scenografie etc.) sau particularitățile direcțiilor de cercetare (în domeniul istoriei teatrului, al esteticii, teatrologiei, spectacologiei etc.). În plus, faptul că în arta teatrului avem de-a face cu subiecți vii care fac obiectul creației artistice, „etica și integritatea” se supun unor rigori și restricții pe care nu le întâlnim în cercetarea fundamentală sau în cea de laborator. Cazuistica care intră în aria artelor (și cu precădere în cea a artelor spectacolelor) este variată și presupune o permanentă corelare a datelor și a noțiunilor învecinate eticii și integrității academice. Abordarea problemelor eticii în cercetare și în creația artistică vizează atât cadrul legislativ în materie, cât și politicile instituționale, cu rol în reglarea relațiilor dintre cei care promovează creația și cei care aparțin comunității științifice. Problemele de etică și de integritate sunt în strânsă relație cu aspectele practice ale vieții creatorilor și cele ale evaluării științifice a operelor artistice.

Socrate considera că tot răul din jurul nostru își are rădăcina în neștiință. Astfel, el avea convingerea că, dacă omul află ce reprezintă binele, el va face bine tuturor oamenilor. Spre deosebire de sofști, de care se îndepărtase cu bună știință, Socrate credea că adevărul există și că el poate fi cunoscut, cu condiția ca acesta să fie căutat. Mai mult, el afirmă că legile morale sunt date tuturor oamenilor, indiferent de poziția so-

cială sau de avere, iar educația este cea care ne învață cum să urmăm, cu consecvență, normele de conduită. Temele morale predominante se găsesc în dialogurile lui Platon, mai cu seamă în *Hypias minor*, unde ni se vorbește despre minciună, și în *Alcibiade*, unde discursul se concentrează pe natura umană. Arta, spune Platon, reprezintă o copie a copiei Adevărului, ceea ce ar pune-o la distanță de realitatea ontologică; constituindu-se pe o deplină iluzie, ea nu poate reprezenta un mijloc de a ajunge la cunoaștere. Totuși, în măsura în care întreg sistemul filosofic al lui Platon se sprijină pe ideea de bine, el va spune că, din punct de vedere moral, arta poate să reprezinte un mijloc prin care oamenii să fie influențați într-o direcție sau alta, fie una bună, fie una rea. În acest sens, cenzura ar fi inclusă în câmpul moralei, având rolul de a ține sub control afectele oamenilor.

După Platon, Aristotel va repune în discuție problemele moralei, reformulând multe dintre ideile socratice. Stagiritul considera că, în centrul preocupărilor eticii, se află omul. Ca urmare, pentru a avea o viață etică, oamenilor trebuie să li se ofere condiții exterioare optime satisfacerii nevoilor lor. Astfel, omul ar avea nevoie de o sănătate trupească, de posibilitatea de a-și obține hrana pentru sine și pentru semenii săi și, de asemenea, toate cele de trebuință unui trai mulțumitor. Prin aceasta, actele și comportamentele cărora vrem să le dăm curs vor fi condiționate de capacitatea noastră de a obține plăcerea și de a îndepărta de la noi durerea. Dar nu trebuie să neglijăm faptul că, având satisfăcute aceste condiții, stă în capacitatea noastră atât urmarea unui drum moral, cât și a unui imoral. Aristotel spune că omul este mânat de pofte și de voluptăți și că acestea, dacă nu sunt excesive, dacă nu sunt *animalice*, trebuie să le considerăm normale. Căderea în animalitate, ne avertizează autorul *Republicii*, este mai periculoasă și mai de nedorit decât căderea în răutate. Iar atunci când amintește de plăcere (sau de voluptate), el crede că nu dorința de a le obține este periculoasă și nu căutarea obținerii ei ne îndepărtează de o viață aflată sub cupola eticii, ci excesul sau, dimpotrivă, înfrânarea acțiunilor noastre ne vor arunca în zona alegerilor imorale. Iar pentru a conserva o viață morală și pentru a ține un echilibru între ceea ce ale-

gem și cât vrem să alegem, trebuie să profităm de virtutea cu care am fost înzestrați sau pe care am dobândit-o prin educație. Ea, virtutea, va ține cumpăna eticii și ne va face să fim *simțitori* și dornici de plăcere. Absența plăcerii, în schimb, ne-ar face *nesimțitori* și, astfel, ne-ar îndepărta de la calea justei alegeri.

Pentru a putea urma regulile de conduită morală, trebuie să ne păstrăm trează rațiunea, să întreprindem actele cu bună știință și să realizăm faptele cu bună intenție – toate acestea, în mod neabătut și fără ezitare. Perspectiva lui Aristotel a fost și este și astăzi, în bună măsură, insolită: moralitatea nu privește doar maniera în care ne manifestăm în raport cu ceilalți, ci și modul în care ne înțelegem și ne interogăm pe noi înșine. Pentru a-i judeca pe ceilalți e necesar să ne evaluăm mai întâi pe noi înșine și să vedem ce conduită am adoptat în raport cu sine. Ca urmare, atitudinile și comportamentele vor implica un act etic în care se vor înscrie atât sinele, cât și aproapele (sau seamănul). Aristotel îl alătură aici și pe *departele* tău, față de care ai o responsabilitate de conduită. În acest fel, se pune preț pe prietenie, care devine trăsătură specifică și definitorie a umanității. Celui căruia îi este acordată calitatea de prieten este descris ca un *celălalt eu* al sinelui. În *Etica nicomahica* se spune: „Acești prieteni găsesc plăcere în actele proprii, dar și în ale celui alt, oamenii de virtute fiind prieteni pentru ceea ce sunt în sine, găsesc plăcute noblețea spirituală și calitățile celui alt. Prietenia bazată pe plăcere reciprocă sau pe interes este de obicei prietenia celor vicioși, deși se poate ca un vicios și un virtuos să aibă prietenie bazată pe plăcere sau pe interes“ (1156b-1157a, b). Relațiile imorale, care scot la lumină răutatea, invidia, ura, neprietenia, nu doar ne arată celorlalți ca nevirtuoși, ci scot la iveală și o cezură în raport cu sinele. În fapt, se produce o înstrăinare de altul și de sine, dintr-un soi de egoism care se revarsă necondiționat, în toate direcțiile.

Problemele de etică nu sunt sesizabile doar atunci când se ivește un „caz“, cu alte cuvinte, atunci când apare o situație cu impact deosebit asupra mediului academic/universitar, al procesului de creație artistică sau al derulării cercetării într-un domeniu sau altul. Prin întrebările și dilemele legate de

deciziile care urmează a fi luate, etica își face simțită prezența și atunci când dezacordurile sunt mai puțin sesizabile; în absența atenției și a prudenței, acestea pot fi trecute ușor cu vederea, apărând într-un târziu neliniștea sau întrebările cu privire la *moralitatea* actului, a faptei, a gestului etc. săvârșit. Ca în medicina preventivă, etica este cea care preîntâmpină căderea în eroare sau avertizează cu privire la încălcarea unei prevederi normative. Totodată, în domeniul vizat de noi, ea stabilește legătura dintre libertatea creatorului și responsabilitatea cercetătorului, punând în „dispută” curente, idei, concepte dintre cele mai diferite. Acesta este motivul pentru care orice discuție maniheistă ar năruî scopul pe care ni l-am fixat, de a lăsa cale liberă întrebărilor și a le îngădui cititorilor să-și stabilească propriul răspuns, în relațiile cu propriile interese (artistice sau de cercetare), însă nu în afara unui cadru moral general asumat. Pe de altă parte, a decide ceea ce este just sau injust, corect sau incorect, adevărat sau neadevărat, a stabili reguli inflexibile și a da verdicte este contraproductiv pentru etica în sine, precum și pentru procesul cercetării sau al creației, cu alte cuvinte, pentru întreg mediul academic.

(Fragment din *Principii de etică și integritate în arta spectacolului și în cercetarea artistică*)

STUDII ȘI CONFERINȚE

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÂNESC ÎN TRANSILVANIA. A doua jumătate a secolului al XVIII-lea¹

Tiberius Vasiniuc

DOI 10.46522/CT.2020.02.03

Abstract

*The Beginning of the Romanian Theater in Transylvania.
The Second Half of the 18th Century*

Through our conference we will try to sketch a social, political and cultural context in which the first forms of Romanian theater made their presence felt. These are The Bishop's Judgment, Comedia ambulatoria alumnorum and "A școlasticilor de la Blaj facere", the first Romanian plays, written to be staged by students from schools in Transylvania. At the same time, we will show that these 'theatrical attempts', even if they cannot be called fully dramatic, show some features of the classical theater.

Keywords:

history of Romanian theater, school theater, popular theater, religious theater, Transylvania

Context istoric

La începutul secolului al XVIII-lea, Transilvania beneficia de unele drepturi de care se bucurau doar *stările privilegiate* (nobilii maghiari, secui și sași) și cele pa-



1. Conferință online desfășurată în cadrul seriei de evenimente „Conferințele I.C.T.M.” din 19 iunie 2020.

tru religii recepte (catolică, calvină, luterană și unitariană). Românii, considerați „tolerați” – în ciuda faptului că reprezentau populația majoritară – aveau să-și găsească o cale de a scăpa de numeroase servituți și de a obține unele drepturi civile și politice, scutiri și privilegii, prin unirea cu biserica Romei și cu recunoașterea celor patru puncte „florentine” ale Conciliului din 1439 (primatul papei, împărtășania cu azimă, existența purgatoriului și „Filioque”, adică purcederea Sfântului Duh de la Dumnezeu Tatăl și de la Dumnezeu Fiul). Astfel, se deschidea orizontul luptei pentru afirmarea națională și pentru atingerea unui vechi deziderat, acela al unirii tuturor românilor: „[...] absolutismul luminat, practicat de Maria Tereza și, mai cu seamă, de Iosif al II-lea, a asigurat și pentru români cadrul legal pentru manifestarea luptei politice naționale. În noile condiții istorice, Transilvania devine laboratorul unde se creează și de unde iradiază ideologia și doctrina politică națională”.²

Ca urmare, edictele imperiale din 1699 și 1701 au întărit decizia sinodului din 1698, de la Alba-Iulia, de trecere a unei părți a clerului (mai exact a treizeci și opt de protopopi, care nu mai puteau face față numărului mare de dajdii) la „Biserica Romei cea catolică” și de înființare a noii Biserici Române Unite³. Un alt moment însemnat l-a reprezentat pacea de la Satu-Mare, din 1711, când a fost confirmată intrarea Transilvaniei sub „protectoratul” Habsburgilor și scoaterea (parțială) a acesteia de sub influența Imperiului Otoman. Cu toate acestea, suzeranitatea și jocurile de culise ale curții otomane s-a menținut încă mulți ani, stăvilind intenția Imperiului Habsburgic și a Imperiului Țarist de anexare a Principatelor; mai mult, a generat menținerea sistemului fanariot în Țara Românească și în Moldova. Spre mijlocul secolului al



2. Gheorghe Platon, „Între imperiile otoman, austriac și rus (secolele XVI-XVIII)”, în: Stephen Fischer-Galați, Dinu C. Giurescu, Ioan-Aurel Pop, *O istorie a românilor. Studii critice*, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română/ Centru de Studii Transilvane, 1998, p. 166.

3. Momentul a rămas controversat, întrucât nu s-a realizat în cadrul unui sinod, actul nu a fost semnat de către mitropolit și se presupune că, ulterior, s-au adăugat câteva paragrafe.

XVIII-lea, mișcarea politică inițiată de episcopul Inochentie Micu a reprezentat germenul unor acțiuni ample, care au culminat cu redactarea memoriului din 1791, *Supplex Libellus Valachorum*, prin care se pretindeau pentru români libertăți politice, civile și religioase egale cu ale celorlalte „națiuni”, fiind „un act la nivelul ideilor progresiste ale timpului său, un act iluminist, îndreptat cu fața spre viitor”⁴. Episcopul Inochentie Micu reprezintă una dintre figurile marcante ale Transilvaniei secolului al XVIII-lea, un luptător neobosit pentru recunoașterea românilor ca popor cu drepturi egale cu a așa-numitelor națiuni recepte sau privilegiate, pentru aplicarea diplomei *Secunda Leopoldina* (din 1701) și redarea drepturilor micii nobilimi din rândul cărora proveneau mulți dintre semnatari, pentru restituirea pământurilor țăranilor, pentru abolirea iobăgiei și înființarea de școli, în fine, pentru reprezentarea românilor în dietă și în guvern. Tot lui i se datorează proiectul de trimitere a tinerilor la studii în țară (la Blaj) și în străinătate, ceea ce a înlesnit apariția generației de cărturari români de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea⁵.

Or, nu se poate neglija reversul „uniației”, situația în care au fost aruncați numeroși ortodocși din Transilvania – expulzările, arestările, schingiuirile sau chiar lichidarea preoților care refuzau unirea cu biserica Romei, distrugerea locașurilor monastice ortodoxe și lăsarea credincioșilor fără ierarh pentru mai bine de o jumătate de veac (până în 1761), jilțul episcopal urmând să fie ocupat de un român abia în 1810, prin numirea lui Vasile Moga, păstrat în subordinea mitropoliei de la Karlovitz.

Context cultural și artistic

În întreaga literatură transilvăneană a secolelor al XVI-



4. David Prodan, *Supplex Libellus Valachorum*, Cluj, Editura Universității „Victor Babeș”, 1948, p. 69.

5. Dan Horea Mazilu, *Românii și creștinismul (de la începuturi până la sfârșitul secolului al XVIII-lea)*, în: Stephen Fischer-Galați, Dinu C. Giurescu, Ioan-Aurel Pop, *O istorie a românilor*, ed. cit., pp. 187-188.

II-lea și al XIX-lea, s-a făcut simțit un „aer de familie“ pe care l-au respirat toți scriitorii români, indiferent de generația sau curentul căruia i-au aparținut⁶. În aceste vremuri, teatrul depindea de societate mai mult decât restul artelor. Să ne amintim că, în secolul al XVIII-lea, sașii și ungurii din Transilvania (aparținând așa-numitelor „națiuni privilegiate“) beneficiau de condiții sociale și economice care le îngăduiau, ba chiar le înlesneau preocupările culturale, inclusiv cele care privesc teatrul și artele spectacolului. Or situația era cu totul alta în cazul românilor transilvăneni, supuși la numeroase privațiuni și nevoiți să ceară acordul pentru orice acțiune, fie ea și artistică. În parte, așa cum am arătat, rezolvarea a fost găsită în unirea cu Biserica Romei, prin care li s-a îngăduit deschiderea de școli și punerea în practică a ideilor de propășire culturală. Ca urmare, pătrunderea formelor culturii occidentale s-a realizat prin intermediul bisericii și al celor care începeau să formeze masa știutorilor de carte.

În general, cultura românească s-a aflat, până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, sub influența bisericii ortodoxe. Însă, spre deosebire de bisericile catolice și reformate, care au văzut în cultură un mijloc de a atinge scopuri educative, cea ortodoxă nu privea cu ochi buni arta scenei. Ca urmare, primele influențe asupra culturii și a teatrului românesc trebuie căutate în afara ariei de influență a clerului bisericii ortodoxe române. Un rol însemnat l-a avut difuzarea cărților populare, cele care, de altfel, au reprezentat și canalul de pătrundere a ideilor iluministe în orașele Transilvaniei. Scrierile lui Ioan Barac, dar mai ales traducерile din germană și maghiară ale acestuia, alături de faimoasele prelucrări literare pentru popor ale lui Vasile Aaron, au contribuit la crearea unui veritabil mediu preiluminist românesc. Apariția *Bibliei vulgata* – tradusă de Petru Pavel Aaron la Blaj, între 1760-1761, diferită atât de *Biblia lui Coresi*, cât și de cele reformate (*Palia de la Orăștie*, *Psaltirea* și *Noul Testament de la Bălgrad*) – a dat un impuls hotărâtor cultivării limbii române în rândul norodului.



6. Cf. *ibidem*, p. 6.

Preocupările teatrale în spațiul românesc de astăzi coboară, în timp, spre secolul al XVI-lea. În Transilvania, un teatru de factură umanistă exista încă pe la 1500, când dominicanii sași ofereau reprezentații teatrale la Brașov. La deschiderea colegiului iezuit din Cluj, în 1579, teatrului i s-a acordat un rol semnificativ, existând chiar un repertoriu cu piese antice și cu drame inspirate de textele biblice. Reprezentațiile aveau loc cu fiecare ocazie festivă (la deschiderea anului școlar, la începerea sesiunilor Dietei, la vizita unor personalități ale clerului etc.) și erau „considerate de iezuiți un gen potrivit pentru dezvoltarea calităților spiritual-religioase ale studenților, pentru exersarea memoriei, pentru îmbogățirea cunoștințelor de limba latină, pentru socializare și întărirea moralului”.⁷ La 21 februarie 1542, în Casa Sfatului din Brașov, la inițiativa lui Johannes Honterus a fost dată, la mai bine de o jumătate de secol de la apariția dramelor școlare în Germania, o primă reprezentație publică cu *Uciderea lui Abel de către Cain*. Teatrul școlar a devenit o practică curentă la Brașov după apariția celebrului *Constitutio Scholae Coronensis*, regulament elaborat, în 1543, de același Honterus⁸. Prin programa de studii, toți elevii școlii – ca și, într-o formă asemănătoare, cei ai gimnaziilor din Bistrița (în 1552), Sibiu (în 1573, 1575, 1579, 1580, 1598, 1669, 1676, 1687-1691), Sighișoara (în 1621)⁹ și Mediaș – aveau între îndatoriri și pe aceea de a pune anual în scenă două spectacole dramatice, în limba latină, la care Sfatul orașului era obligat să asiste. În realitate, aceste spectacole, date în curtea bisericii sau în casele notabilităților, se constituiau ca probe practice de declamație, prin intermediul unor texte dramatice, cu o minimă îndrumare regizorală.



7. Ioan-Aurel Pop, „Începuturile colegiului iezuit din 1579-1581”, în: Ovidiu Ghita (coord.), *Istoria Universității „Babeș-Bolyai”*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2012, p. 27.

8. Gernot Nussbächer, *Johannes Honterus. Viața și opera sa în imagini*, traducere de Mircea Cornescu, București, Editura Kriterion, 1977, p. 27.

9. Radu-Alexandru Nica, *Nostalgia Mitteleuropei: O istorie a teatrului german din Sibiu*, Cluj-Napoca, Editura Eikon 2013, pp. 56-57.

10. Zoltán Ferenczi, *A kolozsvári színesztet és színház története*, Kolozsvár, Jubileumi Rendező Biz, 1897, p. 8.

Însă o mare parte a clerului nu vedea cu ochi buni spectacolele de teatru, impunând restricții și cenzurând piesele¹⁰. După revolta antiaustriacă din 1688 și incendiul devastator din aprilie 1689, dar mai ales după impunerea curentului pietist (prin promotorii săi, Jakob Böhme și Philipp Jakob Spener), în 1713, teatrul a fost interzis în toate școlile Brașovului. Măsuri similare vor fi luate și în alte orașe din Transilvania.

Rolul lui Honterus a fost imens pentru promovarea învățământului; el este și cel care, în jurul anului 1542, a introdus mișcarea luterană în Brașov și, implicit, în Transilvania. Iată cum îl caracteriza Hieronymus Ostermeyer, organist al bisericii din Brașov începând cu anul 1530, originar din Sibiu și unul dintre importanții cronicari sași ai vremii: „Acest bărbat a fost chemat să-și slujească patria, să revendice și să promoveze ceea ce era de folos acesteia. Căci, cel dintâi, a împământănit pe aceste meleaguri dreapta învățătură a sfinței evanghelii și a slujbei bisericesti; a îndreptat școlile întru folosul celor tineri și tiparniță a ridicat”.¹¹ În cadrul gimnaziului (*Studium Coronense*) organizat pe structura vechii școli orășenești, Honterus s-a preocupat de formarea de învățați, inclusiv din rândul maghiarilor și al românilor, nu doar al germanilor.

În fondurile Bibliotecii Academiei Române din București se păstrează, într-o copie târzie (din 1732) a diacului Gavril¹², traducerea versificată a prologului piesei *Erofilii*, a scriitorului cretan Gheorghios Chortatzis – la rândul ei, o prelucrare a dramei *Orbecche*, de Giambattista Giraldi Conzio (1504-1573) –, realizată de Dosoftei în jurul anului 1690, pe când se afla în Polonia. Acest „mic giuvaer poetic”¹³, cum numește Dan Si-



11. Apud Gernot Nussbächer, *Johannes Honterus*, ed. cit., p. 111.

12. V. Alexandru Elian, „Dosoftei poet laic“, în: *Contemporanul*, nr. 21 (1071), 26 mai 1967, p. 3: „Este evident că ne aflăm în prezența unei realizări măiestre, de care va trebui să se țină seama, de aci încolo, orice istorie a poeziei românești și care va figura, în parte, în orice antologie a creației noastre literare“. – *ibidem*, p. 3.

13. Dan Simionescu, „Dosoftei – traducător din dramaturgia cretană“, în: *Manuscriptum*, anul III, nr. 3 (8), 1972, p. 28.

mionescu acest prolog, reprezintă unul dintre primele semne ale transferului de „informație literară” barocă dinspre spațiul neogrec spre cel sud-estic al Europei¹⁴. Interesul pentru o scriere laică – și, mai ales pentru acest fragment, pe care traducătorul îl detașează de restul piesei – este legat de faptul că mitropolitul se afla în ultimii ani de viață, iar topoi *fortuna labilis* („soarta alunecătoare”) și *ubi sunt?* („unde?”), prezenți în monologul Morții, veneau ca un răspuns la întrebările pe care mitropolitul și le-a pus, aproape cert, în autoexilul de la Zolkiev, pe atunci reședință a regelui Poloniei, Ioan al III-lea Sobieski. Totodată, e posibil ca Dosoftei – sesizând structura poematică autonomă a prologului – să fi încercat o recuperare, pe de o parte, a formelor și a motivelor Antichității, pe de alta, a barocului, cu al său obsedant interes pentru tema sfârșitului existenței¹⁵. Finalul prologului, care ar fi trebuit să deschidă piesa cu subiect luat din antichitatea Egiptului, este trecut de autorul nostru într-o cheie moral-creștină. Moartea „cu coasa” este portretizată cu mijloace dramatice, pregnant vizuale, aproape teatrale, căutând să trezească teama și mila cititorului, întocmai ca în tragediile antice: „Eu sunt aceea, caut acmu, ce mă toț văd cu ură,/ Oarbă-s, nemilostivnică, surdă și fără gură./ Că eu pre domni, pre-mpăraț, boieri și pre vlădici,/ Bogații și puternicii, țăranii și calicii, / [...] / Cu steje-i tai în coasa mea”¹⁶.

Așadar, să reținem că începuturile teatrului românesc sunt timide, figurând doar sporadic între preocupările căr-



14. Ms. rom. 3456 (ff. 365^r-369^v). V. Dan Horea Mazilu, „Le baroque orthodoxe est-européen ou Les disponibilités d'un courant littéraire”, în: *Europa Orientalis*, XV, 1996, p. 22.

15. Cf. George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Editura Științifică, 1969, p. 205. V. și Nicolae Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, prefată de Dan Horia Mazilu, bibliografii finale de Dan Simionescu, ediție îngrijită de Rodica Rotaru și Andrei Rusu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, pp. 197-201. Al. Piru, *Literatura română veche*, București, Editura pentru literatură, 1961, pp. 195-198.

16. Dosoftei, *Opere*, I: *Versuri*, ediție critică de N.A. Ursu, studiu introductiv de Al. Andriescu, București, Editura Minerva, 1978, p. 377. V. și comentariul lui N.A. Ursu, în: *ibidem*, pp. 485-487. Pentru un „parale-

turarilor timpului. În Transilvania, opțiunea pentru teatru a stat sub semnul unei permanente tensiuni între influențele străine – cu precădere maghiare, germane și franceze – și orientarea spre valorile locale (spre popor, cum susținea Ion Breazu¹⁷) și spre o spiritualitate de sorginte românească: „Mai mult decât celelalte ramuri ale culturii și literaturii, interesul pentru teatru al românilor din Ardeal s-a dezvoltat sub influența din afară. În sufletul lor s-a încuibat o dorință puternică: de-a face să răsunе limba românească pe scenă, cultivând astfel și pe această cale conștiința națională, trezită la viață. Dorința aceasta a crescut însă nemăsurat de mult atunci când au văzut cu propriii ochi ce mijloc de cultură socială și națională este teatrul pentru națiunile conlocuitoare și pentru frații din Principate“.¹⁸

În liceele piariste și în cele franciscane din Cluj, Târgu-Mureș și Aiud, „teatrul de colegiu“ se bucura de o apreciere care trecea granițele comunității maghiarilor. Renumitul istoric Varga Imre arată că, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, printre spectatorii elevilor-actori ai Colegiului unitarian (antitrinitarian) din Cluj se aflau și numeroși orașeni care proveneau din rândul românilor. Acesta trebuie să fie și motivul pentru care în textele propuse pentru a fi interpretate, unele cuvinte sau chiar versuri au fost rostite în limba română¹⁹. Este cazul unei piese cu versuri în latină și maghiară, jucată de elevii colegiului din Cluj cu ocazia sărbătorilor de Crăciun din 1698. Intitulată *As Oriásoknak az Istenekkel de leg kiváltképpen Jupiterrel való versekedések* (i.e. „Cearta uriașilor cu zeii,



lism de gust“ între Ion Budai-Deleanu și Miron Costin, v. Ion Istrate, *Barocul literar românesc*, București, Editura Minerva, 1982, pp. 227-228.

17. Cf. Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei. Studii. Articole. Conferințe*, [București], Casa Școalelor, 1944, p. 5.

18. *Ibidem*, p. 34.

19. Cf. Varga Imre, *Magyar nyelvű iskolaelőadások a XVII. század második feléből*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967. V. și idem, „Magyar nyelvű iskolaelőadások a XVIII. Században“, în: *Irodalomtörténeti Közlemények*, anul LXIX, nr. 3, 1965, p. 284. V. și Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, București, Editura Cartea românească, 1980, pp. 88-89.

mai ales cu Jupiter“), piesa are trăsăturile unei tragicomedii. Strofele românești sunt cu ortografie maghiară, ca în exemplul dat de Mircea Popa: „Hati májka lo szekér cse am audizt vére / Adunatuszau ispanul de ketra padure, / Zo pe noi na szpinzura, hayda berbeteste, / De a'vini csineva ku curtse loveste. / Aléle cse veszte, szo mie myi frike / Cse gindést, mei Todore, náj auzit veszte? / Remun et verzö situ tot ka vele gate / Nu mintsezk ieu la tine dzik pre csinszteme.“ Adică: „Haide maică-a lui Secară, ce-am auzit vere? / Adunatu-s-au ispanul de cătră pădure / Zău pe noi să [ne] spînzure, haida bărbătește, / D-a vini cineva cu furca te lovește. Alei, ce veste, zău mie mi-e frică / Ce gîndești, măi Todore, n-ai auzit veste? / Rămîn, vezi și tu că vale(a) goală / Nu mințesc eu la tine, zic pre cînste-mă.“²⁰

Foarte probabil că înlocuirea cuvintelor maghiare sau latine s-a realizat și în spectacolele oferite de elevii secției maghiare a școlii germane din Sibiu, în ultima decadă a secolului al XVIII-lea, cu scopul de a facilita înțelegerea subiectului pieselor reprezentate de către spectatorii români. Și chiar dacă, în cazul acestor lucrări, nu putem vorbi de drame în adevăratul sens al cuvîntului, ele ne arată modul în care a evoluat genul dramatic și s-a transfigurat arta scenică prin intermediul teatrului școlar.

În paralel cu teatrul școlar maghiar, merită amintită inițiativa lui Georgius Felvinczi, fost senior al colegiului unitarian, care, la sfârșitul secolului al XVII-lea, a obținut o diplomă imperială – emisă de Leopold I, cel care dorea să ofere provinciei de curînd alipite Ungariei (în 1691) șanse de emancipare socială și culturală –, prin care, pe lângă scutirea de taxe și impozite, a primit și dreptul de a organiza, după bunul plac, o trupă de teatru, și asta pentru a da spectacole „vesele“ și „triste“ în târgurile din Transilvania și din împrejurimi.



20. Apud Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, ed. cit., pp. 88-89.

21. Nicolae Drăganu, „Pagini de literatură română veche (O colecție de cărți populare într-un manuscris din jumătatea a doua a sec. XVIII)“, în: *Dacoromania*, an III, 1923, pp. 238-251.

Judecata vlădicii

În 1923, Nicolae Drăganu atrăgea atenția, într-un studiu publicat în Dacoromania, asupra unei scenete „comico-satirice în versuri”²¹, aflată printre filele unui miscelaneu bihoorean, „fără început și fără sfârșit”, scris de mai multe mâini. Datată între 1754-1783 – și, deci, foarte probabil, înainte de scrierea lui *Occisio Gregorii Vodae*, conform însemnărilor de proprietate de pe câteva fascicule ale codicelui –, manuscrisul *Judecății vlădicii*²², cum va fi numită de Lucian Drimba²³, numără trei file (1r-3v) și reprezintă sfârșitul unui dialog comic, de mici dimensiuni, cu naivități care afectează structura dramatică, în care sunt prinși Voinicul, Fata și Vlădica. Acestuia din urmă îi este încredințat rolul de judecător (sau mediator) într-un proces în care fata „fără omenie”, cum este în mod neașteptat numită, reclamă că a fost sedusă și părăsită înainte ca tânărul să se fi ținut de promisiunile făcute, de a-i da un galben și de a o lua de nevastă. Fata se plânge Vlădicăi: „Dară cum aș fi strigat, / Că cu minciuni m-au luat / Și un galbăn mi-au giuruit, / Până ce m-au amăgit / Și tot au zis că m-a lua / Și bibișor că m-a îmbrăca; / Și nici a vrut să mă ia, / Nici galbănel să mi-l de. / Și nu i-au agiuns atâta, / Ce au îndrăgit și pe alta / Și mie mi-au dat pe ușe afară, / De sunt de mare ocară”²⁴.

Dreptatea este, însă, dată Voinicului și nicidecum celei seduse, ceea ce creează pe lângă surpriză și ilaritate: „Vezi, curvă fără de obraz, / Că faci omului năcaz, / Că doară să-l iei de grumazi! / Dar nu te voi lăsa pre voie / Ca să faci omului nevoie, / De vreme ce n-ai țipat / Când în brațe te-u luat. / Ce pasă, fă ca o curvă, / Toată lumea să te zmulgă, / Că de nu ți-ar fi fost cu voie, / Nu i-ai fi făcut pe voie!”²⁵



22. Manuscrisul se păstrează în biblioteca Institutului de lingvistică „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, sub cota M 34.

23. V. „Judecata vlădicii”, în: *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Lucian Drimba, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 125.

24. *Ibidem*, p. 128.

25. *Ibidem*, p. 128.

Efectul comic este generat de contrastul dintre lamentațiile naive ale Fetei și limbajul grosolan, cu destule accente triviale, folosit de Vlădică. Neînduplecat și, mai mult, indiferent la situația grea în care se găsește fata, acesta îi replică tăios: „Că faci omului năcaz, / Că doară să-l iei de grumazi! / Dar nu te voi lăsa pre voie / Ca să faci omului nevoie”.²⁶

Ca să lăsăm deoparte soluția plină de cinism, conformă însă mentalității vremii, aceea ca Fata să își dea copilul unei femei, în schimbul unei vaci pe care însuși Vlădica i-o va da, că „De Ț-ar fi fost de măritat, / Nu te-i fi cârligat.”²⁷ Versurile, cu rimă împerecheată, creează un ritm alert și o atmosferă vioaie, specifică vieții de internat din școlile ecleziastice bihorene.

Prin trecerea la greco-catolicism, s-a născut și interesul pentru teatru al elevilor români aflați în școlile nou înființate. Modelul urmat a fost cel al teatrului din școlile protestante și catolice – teatru prezent în Ardeal încă din secolul al XVI-lea. De regulă, în școlile sașilor și ale maghiarilor, erau puse în scenă spectacole cu subiecte biblice sau după autori clasici, Virgiliu, Plaut, Terențiu etc., în limba latină. Limbile naționale erau folosite doar pentru *interludiile* spectacolelor, care aveau rolul de a destinde atmosfera generată de subiectele grave ale reprezentațiilor de bază. Cu timpul, interesul legat de aceste interludii a crescut, accentul fiind pus pe improvizare și pe un comic adeseori grosier sau chiar vulgar. Reprezentațiile prea îndrăznețe au atras, însă, criticile bisericii și, uneori, interzicerea reluării lor.

Comedia ambulatoria alumnorum

Primele forme românești explicit teatrale au avut loc la mijlocul veacului al XVIII-lea, în mediile școlare, scopul acestora fiind educativ și de formare a caracterelor, atât prin oglindirea vieții sociale și religioase, cât și prin satirizarea



26. *Ibidem*, p. 128.

27. *Ibidem*, p. 129.

faptelor care sfidau normele și conduita vremii. Cu o zi înaintea sărbătorii Crăciunului din 1755, elevii „Școlii de obște“ și cei ai Școlii secundare din Blaj (ambele înființate în 1754), au pus în scenă – sub îndrumarea directorului școlii latinești, călugărul Grigore Maior, în „regia“ lui Vasile Neagoe-Orbul (fiul protopopului Marin Neagoe din Broșteni) și cu ajutorul unui „didascalus latinus Zacharias“ – un *exercitium* de teatru, un spectacol cu o *comedia ambulatoria alumnorum*, „pare-se de mare efect vizual“²⁸, cum s-a exprimat Ioan Massoff în istoria sa, *Teatrul românesc*. Textul acestui spectacol nu s-a păstrat, însă se știe că subiectul scenariului a fost, cel mai probabil, unul religios, „niște *Irozi*, sau vreun mister religios“, constituit din patru sau cinci cântece (colinde), la care se adăugau câteva „perorații“ (i.e. cuvântări).²⁹ Scenariu ne apare destul de complex pentru acele timpuri, implicând un număr mare de elevi-interpreți: un rege (ce stă sub un baldachin), doi îngeri, un stegar, un gornist, un toboșar, un etiopian, doi țigani, un sol, cei care țin stâlpii baldachinului și cei care îl duc pe umeri pe purtătorul însemnelor episcopiei greco-catolice. Elevii gimnaziului au recurs, pentru recuzită și costume, la cele mai ingenioase soluții: au luat (probabil pentru un travesti!) o haină de la Doamna Mardsinaina (care a costat 10 bani de aur), și-au pus pe frunți bucăți de sticlă de la un candelabru, și-au cusut icoane pe haine, au făcut un steag dintr-un material cumpărat de Grigore Maior de la Viena etc. Din scrisoarea-raport a viitorului episcop Athanasie Rednic, redactată în limba latină și adresată episcopului Petru Pavel Aron la 11 ianuarie 1756³⁰, reiese că, în vacanța de Crăciun a aceluiași an, elevii au luat hainele „comedieșilor“ și, neglijându-și studiile, au realizat un „turneu“ în câteva localități din Ardeal, jucând în bisericuțele din Sebeșul Săsesc, Vințul de Jos, Cut și Alba Iulia, dar și în cele din satele din jurul acestora, turneu de pe urmă căruia au câștigat 50 de flo-



28. Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I: *De la obârșie până la 1860*, București, Editura pentru literatură, 1960, p. 65.

29. *Ibidem*, p. 36.

30. Fond Blaj, Biblioteca Academiei Române din Cluj-Napoca.

rini, trezind fie admirația, fie rezerva sau chiar dezaprobarea ecleziasticilor bisericii unite. Însă, „din ceea ce vorbesc oamenii despre acest spectacol extraordinar al lor, aud că poporul nostru îi privea cu cea mai mare admirație pretutindeni, și acolo unde nu se frecventau bisericile, când intrau aceștia în biserică, biserica nu putea să mai cuprindă mulțimea de popor; în unele locuri, oamenii sărutau imaginile cusute pe hainele copiilor.”³¹ Alexandru Lupeanu-Melin va scrie în legătură cu acest spectacol al învățăceilor blăjeni: „Călugării blânzi de altă dată, în focul discuției devin lei. Le tremură sprâncenele stufoase și le izvorăsc suliți în ochi. Cei care au făgăduit paupertate veșnică în chestii materiale, când e vorba de comoara principiilor și a ideilor, sunt inexpugnabili.”³² În 1761, aceiași elevi ai gimnaziului greco-catolice din Blaj au reluat spectacolul, în cinstea generalului Adolf von Bucow, care avea misiunea de a supraveghea „uniația”³³.

A școlasticilor de la Blaj facere

În ciuda absenței tensiunii dramatice și a unui minim conflict al personajelor, dialogul *A școlasticilor de la Blaj facere*³⁴ – reprezentat, cândva între 1761-1763³⁵, de elevii gimnaziului



31. „Spectacolul din 1755/56”, în: *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, p. 122. V. și George Franga, „Spectacolul dat de școlarii români din Blaj în iarna anilor 1755-1756”, în: *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru-Muzică-Cinematografie*, nr. 1, 1970, pp. 99-101.

32. Alexandru Lupeanu-Melin, „Un început de teatru românesc ambulant în Transilvania la 1755”, în *Societatea de Măine*, I, 12 octombrie 1924, p. 520.

33. În fapt, vizita generalului Bucow din aprilie 1761 a avut ca scop verificarea modului în care a fost pusă în operă decizia Mariei Tereza de unire a românilor cu Roma, dar și de a ordona două „conscriptii”, în urma cărora autoritățile au aflat de superioritatea numerică a ortodocșilor. Începând cu vara aceluiași an, tunurile generalului Bukow vor fi îndreptate împotriva a numeroase mănăstiri ortodoxe, fiind distrusă și cea ridicată la Sâmbăta de Sus de Brâncoveanu.

34. Manuscrisul piesei se găsește în Fondul Blaj al Bibliotecii Academiei Române din Cluj-Napoca, la cota Ms. rom. 307.

35. Mihai Alin Gherman pledează pentru anul 1763, chiar dacă nume-

din Blaj, în incinta catedralei arhiepiscopale – merită atenția noastră, în măsura în care, pe de o parte, a respectat regulile de prelucrare și de montare scenică a dramelor din teatrul școlilor protestante ale secolului al XVIII-lea, pe de alta, a adus în fața publicului o dezbatere care putea fi continuată și dincolo de spațiul în care a fost reprezentată. Textul, dispus pe voci, este întrerupt de cântări, iar, în final, de o Slavoslovie (imn de laudă, probabil cântat, închinat Sfintei Treimi), dedicată episcopului Petru Pavel Aron. Toate aceste intercalări muzicale sunt dovada vie a interesului pentru construcțiile sonore ample ale cântecelor liturgice creștine, dar și a studierii teatrului baroc în gimnaziul blăjean. Mihai Alin Gherman consideră că: „*A școlasticilor de la Blaj facere*, fără a fi o piesă de teatru propriu-zisă, fără a se fi jucat vreodată, devine un reper important în istoria teatrului românesc, fiind un text compus pe modelul teatrului școlar mult practicat în mediul învățământului occidental, dar lipsit de un conflict dramatic, de personaje fictive și de un dialog real între ele.”³⁶ Avându-i ca spectatori pe „prea cinstitii Părinți sau sfânt săbor unit din Ardeal, acmu la Blaj adunat”³⁷, câțiva „tați” (preoți) și „fii” (elevi), toți urmași ai unor familii de clerici, protopopi și preoți greco-catolici, de pe întinsul Transilvaniei, purced la discutarea importanței și a urmărilor Sinodului de la Florența³⁸. „Pildele” fiilor – adică explicațiile și argumentele personajelor „reale”, ale protopopilor de Sovaroș și din Sad, ale preotu-



roasele informații primare ne-ar apropia mai mult de anul 1761. V., în acest sens, idem, „O «piesă» care nu s-a jucat: A școlasticilor de la Blaj facere”, în: Eugen Pavel, Nicolae Mocanu, Adrian Tudurachi (Eds.), *Căielele Sextil Pușcariu*, vol. 2: Actele Conferinței Internaționale „Sextil Pușcariu”, ediția a 2-a, Cluj-Napoca, Editura Argonaut Scriptor, 10-11 septembrie 2015, pp. 176-177.

36. Mihai Alin Gherman, „O «piesă» care nu s-a jucat: A școlasticilor de la Blaj facere”, ed. cit., p. 180.

37. „A școlasticilor de la Blaj facere”, în: Mihai-Alin Gherman, *Literatura română din Transilvania între preiluminism și preromantism*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004, p. 39.

38. Sinodul de la Ferrara-Florența, din 1439, a însemnat cea de-a doua încercare de conciliere a bisericilor de Răsărit și de Apus, soldat cu

lui din Râmeți etc. – sunt întrerupte de câteva *cântări* (adică imnuri bisericești), cu indicarea prin marginalii a locului din care au fost extrase: „la strajnic în sâmbăta stâlpărilor la vechernia cea mare, stihjrea 1, glas 6“, „în *Octoih*, în miercurea dimineața glas la stihovna³⁹“, „în miercuri, octombrie 27, la canon peasna 1, glas 3“⁴⁰ etc. Subiectul principal, cel al importanței unirii cu Biserica Romei, este exprimat încă de la început de preotul Avram, „fiu de preot din Balomir“: „Iară fiindcă întru mângâierea Duhului, adevărat despre unirea între Beseșica Răsăritului cu a Apusului găsim cum că nici o pildă nu ne-ați fost adus, nici arătat: Care pildă, fiindcă după cea de obște vorbă trag mai cu putare decât vorbele pre om spre ceava îl pornesc. Acum de isnov la voi aici am venit, ca vro pildă de acel feliu din voi să înțelegem și să luom“.⁴¹ *A școlasticilor de la Blaj facere* expune un set de argumente teologice și de dogmă, rostite nu atât în spiritul polemicii timpului între apărătorii și detractorii uniației, cât pentru a întări legalitatea semnării actului de unire, mesajul conciliilor și rolul greco-catolicilor în lupta cu credincioșii ortodocși, întrucât „cu atotputernicului Dumnezeu ajutoriu și prin cuvânt și prin carte, adevărat prin propovedania unirii credinții și prin multe despre ceale întru acești ani tipărite poslanii, slujba voastră întru această beseșică în tot chipul a o plini v-ați străduit“.⁴² Dialogul urmează modelul exercițiilor dramatice din școlile iezuite ale Imperiului Habsburgic, cum sunt cele de la Trnava, marcate de o maximă austeritate, în care nu erau permise atitudinile infame și libertățile *din profanae comoediae*.⁴³ Autorul



semnarea unui acord de unire, contestat ulterior de capii Bisericii Ortodoxe.

39. Cf. Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, ed. cit. p. 97. În plus, Popa consideră crede că un spectacol cu *A școlasticilor de la Blaj facere* a fost dat în cinstea generalului Bucow, sosit în iunie-iulie 1761, la Blaj, pentru a stinge conflicte dintre greco-catolici și ortodocși. – *ibidem*, pp. 96-97.

40. „*A școlasticilor de la Blaj facere*“, ed. cit. note, pp. 44-45.

41. *Ibidem*, p. 40.

42. *Ibidem*, p. 45.

43. Cf. Endre Angyal, „Nagyszombat (Trnava) et la culture baroque

acestei „Academii“ a fost fie Atanasie Rednic, fie unul dintre elevii ajunși în anul patru de studii la gimnaziul din Blaj⁴⁴; el a dorit ca, prin intermediul „personajelor“, să întărească un trecut comun al bisericii Apusului și al celei greco-catolice.

Aceste începuturi teatrale⁴⁵, pe care, în fapt, nu le putem numi decât „încercări dramatice“, semnifică mult în contextul unei atmosfere politice și ecleziastice extrem de reticente față de o manifestare artistică a cărei forță de a atrage și a influența masele era bine cunoscută de toți cei care reprezentau autoritatea statului sau a bisericii. Așadar, vorbim despre începuturi care, chiar dacă în economia unei literaturi dramatice autohtone nu au avut un aport semnificativ, au deschis orizontul unei vieți teatrale ce va da roade în secolul al XIX-lea.

Bibliografie:

- FISCHER-GALAȚI, Stephen; GIURESCU, Dinu C.; POP, Ioan-Aurel, O istorie a românilor. Studii critice, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română/ Centru de Studii Transilvane, 1998.
- PRODAN, David, Supplex Libellus Valachorum, Cluj, Editura Universității „Victor Babeș“, 1948.
- GHÎȚĂ, Ovidiu (coord.), Istoria Universității „Babeș-Bolyai“, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2012.
- NUSSBÄCHER, Gernot, Johannes Honterus. Viața și opera sa în imagini, traducere de Mircea Cornescu, București, Editura Kriterion, 1977.
- NICA, Radu-Alexandru, Nostalgia Mitteleuropei: O istorie a teatrului german din Sibiu, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013.



européenne“, în: *Baroque* [en ligne], 8, 1976, mis en ligne le 30 avril 2013, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/493>.

44. Mihai Gherman aduce argumente în favoarea lui Rednic. V. idem, „O «piesă» care nu s-a jucat: A școlasticilor de la Blaj facere“, ed. cit. p. 179.

45. N-am inclus în prezentarea noastră *Occisio Gregorii in Moldavia Voedae Tragedice Expressa*, piesă căreia i-am consacrat un studiu aparte, publicat în primul număr al revistei „Cercetări teatrale“.

- FERENCZI, Zoltán, A kolozsvári színesztet és színház története, Kolozsvár, Jubileumi Rendező Biz, 1897.
- ELIAN, Alexandru, „Dosoftei poet laic“, în: Contemporanul, nr. 21 (1071), 26 mai 1967.
- SIMIONESCU, Dan, „Dosoftei – traducător din dramaturgia cretăună“, în: Manuscriptum, anul III, nr. 3 (8), 1972.
- MAZILU, Dan Horea, „Le baroque orthodoxe est-européen ou Les disponibilités d'un courant littéraire“, în: Europa Orientalis, XV, 1996.
- IVAȘCU, George, Istoria literaturii române, vol. I, București, Editura Științifică, 1969.
- CARTOJAN, Nicolae, Istoria literaturii române vechi, prefață de Dan Horia Mazilu, bibliografii finale de Dan Simionescu, ediție îngrijită de Rodica Rotaru și Andrei Rusu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
- PIRU, Alexandru, Literatura română veche, București, Editura pentru literatură, 1961.
- DOSOFTEI, Opere, I: Versuri, ediție critică de N.A. Ursu, studiu introductiv de Al. Andriescu, București, Editura Minerva, 1978.
- ISTRATE, Ion, Barocul literar românesc, București, Editura Minerva, 1982.
- BREAZU, Ion, Literatura Transilvaniei. Studii. Articole. Conferințe, [București], Casa Școalelor, 1944.
- VARGA Imre, Magyar nyelvű iskolaelőadások a XVII. század második feléből, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.
- POPA, Mircea, Tectonica genurilor literare, București, Editura Cartea românească, 1980.
- DRĂGANU, Nicolae, „Pagini de literatură română veche (O colecție de cărți populare într-un manuscris din jumătatea a doua a sec. XVIII)“, în: Dacoromania, an III, 1923.
- OCCISIO Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Lucian Drimba, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- MASSOFF, Ioan, Teatrul românesc. Privire istorică, vol. I: De la obârșie până la 1860, București, Editura pentru literatură, 1960.
- FRANGA, George, „Spectacolul dat de școlarii români din Blaj în iarna anilor 1755-1756“, în: Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru-Muzică-Cinematografie, nr. 1, 1970.

- LUPEANU-MELIN, Alexandru, „Un început de teatru românesc ambulant în Transilvania la 1755“, în *Societatea de Măine*, I, 12 octombrie 1924.
- PAVEL, Eugen; MOCANU, Nicolae, TUDURACHI, Adrian (Eds.), *Caietele Sextil Pușcariu*, vol. 2: *Actele Conferinței Internaționale „Sextil Pușcariu“*, ediția a 2-a, Cluj-Napoca, Editura Argonaut Scriptor, 10-11 septembrie 2015.
- GHERMAN, Mihai-Alin, *Literatura română din Transilvania între preiluminism și preromantism*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004.
- ENDRE Angyal, „Nagyszombat (Trnava) et la culture baroque européenne“, în: *Baroque [en ligne]*, 8, 1976, mis en ligne le 30 avril 2013, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/493>.

CONSIDERAȚII PRIVIND CADRUL POLITIC ȘI IDEOLOGIC ÎN PRIMUL DECENIU AL REGIMULUI CEAUȘESCU DIN PERSPECTIVA VIETII TEATRALE MAGHIARE¹

Novák Csaba Zoltán

DOI 10.46522/CT.2020.02.01

Abstract

Considerations on the political and ideological framework in the first decade of Ceausescu's regime in the perspective of Hungarian theatrical life in Romania

During the communist era theatre is characterized by a duplicity, a “schizophrenic” situation. On the one hand it continues the “traditional” way of the cultural mission, transmitting values, aesthetic impressions, asking questions about human existence, and on the other hand it serves the regime. Throughout the communist regime, including this period the official Hungarian theatre and culture had a double load. By cultivating the so-called progressive culture (cultural elements that can be framed in the communist ideological discourse) they served the official line of the regime, transmitting direct or indirect communist propaganda, but at the same time, through careful selection they contributed to preserving the tradition and the ethnocultural identity. At the beginning of the 1960s in the domestic and international political context there is a change of cultural policy in Romania. The party addresses a new type



1. Acest studiu a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare FDI al Ministerului Educației Naționale, cu titlul „Teatrul român și maghiar din Târgu-Mureș în perioada Ceaușescu 1965-1989“.

of call, mobilizing intellectuals to build the sovereign communist Romania, to achieve the emancipation of the Romanian socialist nation. This change was the basis of the cultural policy in the early years of the Ceausescu regime. During the years of relative liberalization, the theatre from Romania, including the Hungarian one, benefited from some new opportunities compared to the Stalinist period: new artistic currents other than socialist realism, some openness to contemporary socialist and Western theatre, changes in repertoire politics etc. This opening period will end in the early 1970s, after the publication of the July Theses. The long-term implication of the theses visibly changed the course of the party ideology. Instead of relaxing at the end of the Dej era and the beginning of the Ceausescu era, a new period of ideological constraint has been established. The effects on dramaturgy and repertoires will appear gradually, until the middle of the 70s. It is obvious that it has started a new stage in the life of the Hungarian theatre in Romania, as well. First the ideological constraints will force an attempt to adapt, than the changes in the attitude of the party and in the policy towards the Hungarian minority will place the Hungarian theatre in another hypostasis, that of the struggle for survival.

Keywords:

theatre, cultural policy, the July Theses, ideology, repertoire, Hungarian theatre, intellectuals

Introducere

După Cel de al Doilea Război Mondial, sub influența decisivă a factorului de putere sovietică, România, ca și alte țări din Europa Centrală, a intrat în sfera de influență a URSS. A început un lung

proces de sovietizare, de transformare a societății. Viața culturală, artistică, inclusiv cea teatrală a fost supusă la rândul ei unei presiuni politice, pentru a deveni purtătorul ideologiei și al propagandei comuniste. Această presiune ideologică a fost prezentă în diferite forme (în contextul nevoilor politice și ideologice), pe tot parcursul perioadei 1948-1989. Existența teatrului în acest răstimp, ca de obicei în regimurile totalitare, este caracterizată de o duplicitate, de o situație „schizofrenică”: pe de o parte, continuă linia „tradițională”, misiunea culturală, menirea de a transmite valori, impresie estetică, punând întrebări asupra existenței umane, iar, pe de altă parte, slujește regimul, creând cadrul cultural pentru receptarea mesajelor ideologice ale noului regim. Acest echilibru fragil era influențat, în diferite perioade ale regimului, de creșterea sau descreșterea presiunii politice. În anumite momente (instaurarea regimului și preluarea modelului stalinist în anii 50, turnura ideologică de după 1971, așteptările național-comunismului din anii 80), teatrul s-a confruntat cu o constrângere enormă din partea actorului politic, iar în puținele momente de respiro ideologic (anii 60), teatrul a avut posibilitatea de a căuta și de a găsi noi drumuri, modalități de exprimare.

În această perioadă, comunitatea maghiară din România și-a dezvoltat, în limitele condițiilor politice, o viață culturală bogată, bazându-se pe un sistem instituțional bine organizat. Ca și la nivel național, teatrul a jucat un rol important. Teatrele (secțiile) maghiare, alături de centrele de învățământ și de cultură, au fost unii dintre pilonii cei mai importanți ai vieții culturale maghiare din România, atât din perspectiva politicii culturale (teatrul ca instrument politic), cât și din punctul de vedere al identității etnoculturale.

În această lucrare, ne-am propus o analiză a evoluției cadrului general politico-ideologic, în contextul politicii față de minoritatea maghiară din primul deceniu al regimului Ceaușescu. Vom încerca să prezentăm etapele evoluției ideologice, efectul asupra vieții culturale, atitudinea conducerii de partid față de intelectualitate, modul în care PCR a gestionat problema culturii. Considerăm că analiza cadrului ideologic și politic este una importantă, pentru că acest factor a trasat, în linii mari, limitele și posibilitățile existenței culturale. Inclusiv teatrul, în mod direct sau indirect, se raporta la acest cadru general ideologic, pentru că trebuia să dea un răspuns la provocările, insistențele puterii, trebuia să se conformeze sau, dimpotrivă, să găsească modul de a se opune, de a minimaliza efectele negative ale ideologiei.

Așa cum am punctat, acest studiu face parte dintr-un program mai vast de cercetare, alături de acest aspect, vom continua șirul de analize cu studii de caz referitoare la dramaturgie, la politica de repertoriu, tentativele de control politic (organizația de bază a PCR la teatru), cenzură, strategii personale (bazată pe metoda istoriei orale) etc.

În perioada stalinistă, anii 50, punctul de vedere al instanțelor ideologice, noul teatru al României „democrat-populare“ avea ca scop dezvoltarea nivelului cultural și artistic al unui public din ce în ce mai larg și orientarea spectatorilor – prin intermediul repertoriului – în spiritul democrației socialiste; iar acest repertoriu trebuia axat pe concepția ideologică definită de conducerea Partidului Muncitoresc Român - Partidul Comunist Român (PMR-PCR), astfel încât să se pună capăt tradiției vechiului teatru (cu teme pretins decadente, mistice, șovine, diversionist-evazioniste) și să se modeleze un alt profil al publicului. Teatrul era conceput de către conducerea de partid drept o unealtă importantă în lupta ideologică contra rămășițelor clasei burgheze, în educația și în oferirea unui divertisment populației; el era supus unei duble abordări, purificare ideologică și sprijin instituțional. Pe de o parte, în domeniul artei teatrale, a avut loc o revizuire ideologică a dramaturgiei, s-au mărit presiunea politică și modalitățile de cenzură, a fost preferat realismul socialist importat din Uniunea Sovietică, în câteva cazuri s-au produs epurări în cadrul personalului teatrelor; pe de altă parte, pe lângă teatrele existente, au fost înființate noi instituții cărora i s-a oferit un sprijin material, pentru realizarea scopurilor „ideologico-culturale“.² Controlul ideologic asupra culturii și al teatrului era exercitat de către diferite instituții de stat, Direcția Generală de Presă și Tipărituri (DGTP, 1949-1975), care, la rândul ei, avea mai multe secții, între care și secția pentru artă, Serviciul pentru Teatru-Filme, secțiile ideologice ale Comitetului Central, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă (CSCA), care, începând din 1971, devine Consiliul Culturii și Educației Socialiste (CCES). Cenzura era



2. Cristian Vasile, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, Editura Humanitas, București, 2011, pp. 186-232; Angelo Mitchevici, Ioan Stanomir, *Comunismul INC. Istorii despre o lume care a fost*, Editura Humanitas, București, 2016, pp. 15-101.

concentrată asupra dramaturgiei, a textelor, apariția scenică încă nu se afla sub lupa controlului ideologic, regimul parcă n-a realizat în timp faptul că actul scenic devine, se transformă într-o oarecare măsură într-o nouă creație artistică.

Teatrul maghiar din această perioadă s-a dezvoltat în aceleași condiții. La sfârșitul anilor 40 și începutul anilor 50, a avut loc o proliferare instituțională. Maghiarii din Transilvania au beneficiat de șase teatre de stat (sau secții) maghiare: Timișoara, Oradea, Satu-Mare, Cluj, Târgu-Mureș, Sfântu-Gheorghe. Pe tot parcursul regimului comunist, inclusiv în această perioadă, teatrul și cultura oficială maghiară au avut o dublă încărcătură. Prin cultivarea așa-numitei culturi progresiste (elementele culturale care pot fi încadrate în discursul ideologic comunist), au servit linia oficială a regimului, transmițând o propagandă comunistă directă sau indirectă, dar, în același timp, printr-o selecție atentă, au contribuit la păstrarea tradiției și a identității etnoculturale. Noua cultură maghiară din România comunistă s-a născut din încrucișarea lecturii proletcultiste, menite să legitimizeze noua putere și tradițiile culturale, literare din perioada interbelică, marcată de mișcarea populară (nepszolgalat), care concepea producția culturală ca un serviciu adus comunității, sau, mai bine zis, poporului.³

În pofida presiunii ideologice, estetica teatrului din primii ani nu diferea mult de cea din perioada interbelică. Prin personalul teatral și mentalitatea lui, prin metodele de lucru, „rămășițele“ dinaintea Celui de al Doilea Război Mondial și noile structuri coexistau în pofida tuturor încercărilor partidului.⁴ Tot în această perioadă, apare o nouă generație de intelectuali maghiari, care va juca un rol important în organizarea vieții culturale, inclusiv în lumea teatrului. Grupul cel mai important al epocii a fost așa-numitul grup al generației



3. Un exemplu grăitor ar putea fi cultul celor doi matematicieni Bolyai la Târgu-Mureș, care, pe de o parte, erau prezentați ca oameni de știință, erudiți care au luptat împotriva dogmatismului reacționar și a misticismului, dar pentru comunitatea locală maghiară reprezentau și o continuitate în privința moștenirii culturale. Despre acest fenomen, vezi: Stefano Bottoni, *Transilvania roșie. Comunismul român și problema națională 1944-1965*, Editura ISPMN, Cluj-Napoca, 2010, pp. 179-189.

4. Kötő József, „Politikum és esztétikum. Színház a totalitarizmus markában (1945-1989) [Politicul și estetica. Teatrul în mâinile totalitarismu-

'68. Printre ei îi găsim pe: Gáll Ernő, Domokos Géza, Hajdu Győző, Sütő András, Bodor Pál, Huszár Sándor etc. Membrii grupului au fost educați, mai ales în anii '50-'60, când au frecventat programe universitare sau programul de pregătire a cadrelor la universitatea partidului. Cunoșteau bine limba și cultura română, mecanismele de funcționare ale Partidului Comunist și mulți dintre ei chiar participau activ la viața și activitățile partidului. Existența fiecăruia depindea de partid și de stat, nu dispuneau (sau dispuneau doar într-o măsură infimă) de experiențe sociale dinainte de 1945, deci nici de experiențe despre modul în care funcționase societatea înainte de introducerea dictaturii. Cadrele activității lor erau fixate de ideologia serviciului popular. Au fost pregătiți în doctrina de stânga, au crezut în ideologia comunistă, iar situația lor poate fi caracterizată prin așa-numita identitate duală: loialitatea față de partid și serviciul în slujba propriei comunități. Erau persoane care susținuseră PCR prin toate mijlocele existente. În același timp, au considerat că sistemul instituțional minoritar independent era o necesitate. Această tânără generație, legată de originea etnică maghiară, fascinată de promisiunile bolșevismului, de iluziile mișcării de stânga credea în integrarea politico-ideologică fără asimilare. Ca exemplu, poate fi menționată cariera reușită a celui mai cunoscut dramaturg maghiar din această perioadă în România, Sütő Andras.⁵

Piesele reprezentative ale dramaturgiei maghiare contemporane din această perioadă sunt din punct de vedere dramaturgic superficiale, fără adevărate conflicte, schematice: Sütő Andras-Hajdu Zoltán, „Mezítlábás menyasszony” (Mireasa descălțată), Kiss László-Kováts Dezső, „Vihar a havason” (Furtună pe munte). La sfârșitul anilor 50, apare posibilitatea limitată a teatrelor de a produce specta-



lui], în Lengyel György (red.), *Színház és diktatúra a 20. században* [Teatru și dictatură], Corvina-OSZMI, Budapest, 2011, pp. 278-301.

5. Novák Csaba Zoltán, *Epoca de aur? Ceușescu și maghiarii. Politica Partidului Comunist Român față de minoritatea maghiară în perioada regimului Ceaușescu*, Editura Curtea Veche, Târgoviște, 2020, pp. 215-238. Despre Sütő András vezi: (M)ilyen gazdagok vagyunk(?). Sütő András műhelykonferencia. A marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, a Magyar Művészeti kar szervezésében tartott konferencia előadásai, Lázok János (red.), Polis-UArtPress, Kolozsvár-Marosvásárhely, 2015.

6. Kötő József, *Politikum és esztétikum...* op. cit., pp. 278-301.

cole puțin mai nuanțate din punct de vedere artistic: Novák Anna, „Kovácsék“, (Familia Kovács), Szabó Lajos, „Menekülés“ (Fuga), Balla Károly, „Vádolom magam“ (Mă autoacuz), Földes Mária, „Hétköznapiok“ (Zile obișnuite).⁶

Instituția care a interpretat cu cea mai mare convingere rolul de furnizor de cultură socialistă ca serviciu adus comunității a fost teatrul de la Târgu Mureș, din 1946 Teatrul Secuiesc de Stat. Conducut de faimosul regizor Tompa Miklós și dotat cu o distribuție excelentă, acesta a devenit în câțiva ani nu numai instituția de prestigiu a orașului, ci și o mândrie la nivel național, deoarece a demonstrat faptul că se pot întreține activități culturale de calitate și din provincie. Teatrul condus de Tompa a funcționat și ca un adevărat atelier artistic, reușind performanța de a se apropia cel mai mult, din punct de vedere artistic și calitativ, de teatrul românesc, implementând teoria lui Stanislavski, care presupune îmbinarea mesajului social cu o adâncă reprezentare psihologică.

Dubla misiune a teatrului maghiar din capitala Regiunii Autonome Maghiare (RAM) era una evidentă: împreună cu filarmonica, a familiarizat generații întregi de cetățeni cu cultura clasică și cea maghiară, funcționând totodată și ca instrument de propagandă la sate, având misiunea de a distra atenția populației de la influența misticismului religios. Această duplicitate reiese și din documentele de partid care reflectă faptul că liderii de partid, organele de conducere din RAM nu erau întotdeauna mulțumite de rezultatele teatrului din punct de vedere ideologic, considerând că multe dintre piesele reprezentate nu corespund cerințelor ideologice, au un conținut cu caracter mic burghez.⁷

Anii liberalizării aparente

Originile și explicația perioadei relativei liberalizări din primul deceniu al regimului Ceaușescu le găsim, într-o oarecare măsură, în evoluția ultimilor ani din epoca Gheorghiu-Dej. Evenimentele politice de după revoluția maghiară din 1956 au schimbat, treptat, cadrul ideologic, atât în contex-



7. Stefano Bottoni, *Transilvania roșie...*, op. cit., p. 185.

8. Novák Csaba Zoltán, *Epoca de aur?...*, op. cit., pp. 21-31.

tul lagărului socialist, cât și ceea ce privește România. Regimul Gheorghiu-Dej a supraviețuit procesului de destalinizare și evenimentelor revoluționare din alte state socialiste (Ungaria, Polonia). Eliminând vechiul grup moscovit, liderul PMR și-a consolidat pozițiile în partid. Pe plan extern România a început o politică de distanțare față de tutela sovietică și a obținut chiar și retragerea trupelor Armatei Roșii de pe teritoriul țării. Întregul proces a culminat cu respingerea în 1964 a așa-numitului plan Valev și cu declarația Comitetului Central al PMR care a subliniat, între altele, teza potrivit căreia fiecare partid comunist este liber să elaboreze propriile directive și propria linie politică. Cu acest document, cunoscut ca „declarația de independență” a României, statul român și-a afirmat, de fapt, independența în cadrul blocului socialist. Prin această declarație, PMR a transformat suveranitatea și autonomia din tabăra socialistă într-o doctrină internă. Controlul ideologic strict și total exercitat asupra întregii societăți a fost contrabalansat de aceste măsuri populare de politică externă (suveranitate față de URSS și o relativă deschidere spre Occident), iar mai târziu, de la începutul anilor '60, de reconciliere parțială cu societatea. Reabilitarea politică și grațierea, din perioada 1963-1965, au fost două dintre cele mai importante inițiative implementate cu intenția de a promova reconcilierea socială parțială. Au fost reabilitați mai mulți scriitori, savanți, mai multe personalități publice care figurau pe listele negre ale partidului. Utilizarea simbolurilor naționale și reinterpretarea istoriei au fost alte elemente importante cu putere de mobilizare în încercarea partidului de a obține sprijinul societății. Conducerea de partid a dat dovadă de un fler politic extrem de rafinat, reușind să capteze și să-și aproprie discursul național românesc, un discurs dinamic și de succes încă de la apariția sa, la mijlocul secolului al XIX-lea.⁸

Toate aceste evenimente, „împăcarea cu țara”, au marcat începutul unei noi etape și în viața culturală. Emanciparea față de URSS a însemnat automat și o treptată debarasare a elementelor sovietice din cultura românească, o întărire a



9. Ioan Stanomir, „1964: ștafeta nevăzută”, în Paul Cernat, Ion Mano-

elementului autohton, național, o desprindere de tutela apăsătoare a realismului socialist de tip sovietic. Are loc o schimbare și în comportamentul partidului față de intelectuali. Așa cum am amintit, au loc grațieri, reabilitări politice, după o perioadă de reprimare a elitei intelectuale, urmează o nouă deschidere, o bonomie paternă. PMR adresează un nou tip de chemare, mobilizarea intelectualilor pentru făurirea unei Româнии comuniste suverane, pentru realizarea emancipării națiunii socialiste române. Așa cum afirmă Ioan Stanomir, rafinarea discursului și clonarea patriotismului vor fi la originea schimbării la față, care a însemnat, automat, și o schimbare a generațiilor. Vechii luptători au predat ștafeta celor născuți în sânul lumii noi.⁹

Această chemare din partea partidului, acest nou tip de discurs vor fi adresate și către lumea literaturii și a teatrului prin intermediul doctrinelor, al mesajelor de partid. În textele congresului al II-lea al PMR din 1960, alături de vechile lozinci privind lupta împotriva rămășițelor burgheze, idealizarea poporului, a clasei muncitoare, apare și ideea temelor autohtone și prevestirea a unei noi etape în expansiunea socialismului românesc. „Dezvoltând rezultatele pozitive obținute în ultimii ani în lărgirea tematicii și îmbogățirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografeiei, creației noastre au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului. Pentru aceasta se cere în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor – spirit de castă, individualism, tendințe de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de aleși, se cere îndeosebi cunoașterea aprofundată a realităților, studierea lor îndelungată, contactul viu permanent al artistului cu oamenii muncii – viitorii eroi ai operelor sale“.¹⁰



Ilescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc* vol. III, Polirom, București, 2004, pp. 102-137.

10. Congresul al III-lea al PMR, 20-25 iunie 1960, Editura Politică, București, 1960, p. 92.

11. Novák Csaba Zoltán, *Epoca de aur?... op. cit.*, pp. 31-47.

Venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu va relansa acest tip de abordare și va deschide noi drumuri în evoluția vieții culturale și teatrale. Ceaușescu a fost ales prim-secretar al PMR în data de 22 martie 1965, la scurt timp după moartea lui Gheorghiu-Dej. În 4-5 ani după preluarea puterii, Ceaușescu și-a înlăturat treptat toți adversarii politici și a creat condițiile de politică internă pe baza cărora a putut lansa o nouă direcție socială și economică. În 1965, are loc cel de al IX-lea Congres al PCR care marchează începutul unei noi perioade politice și ideologice. Primii ani după instaurarea lui Ceaușescu la conducerea țării au trecut cu elaborarea, respectiv propagarea noilor principii și directive ideologice propuse de Ceaușescu sau a celor încetățenite deja în timpul lui Gheorghiu-Dej. Printre directivele menționate, se numără cele referitoare la întărirea bazei ideologice și punerea în aplicare a așa-numitei politici de independență, precum și la pregătirea treptată a transformărilor economico-administrative planificate în perioada anterioară.¹¹

În domeniul politicii ideologico-culturale noua conducere de partid continuă linia trasată la începutul anilor 60. În documentele congresului, se subliniază faptul că țara a pășit pe o nouă treaptă de dezvoltare (distanțare de trecutul sovietic), aceste noi condiții îi determină pe oamenii de cultură la o nouă abordare a realității. Intelectualilor le este permisă, chiar indicată debarasarea de greșelile trecutului, fiind stimulați să continue linia progresistă a culturii românești și să se ocupe de multiplele „momente importante din istoria patriei noastre care nu și-au găsit încă oglindirea deplină în operele literar-artistice”.¹² Pentru prima oară în istoria țării de după 1949, apare într-un document oficial posibilitatea de „intensificare a colaborării cu oamenii de cultură și artă din țările socialiste, și din celelalte țări, un contact cu viața culturală contemporană pentru manifestare tot mai intensă a țării noastre în concertul culturii și artei universale”.¹³ „Generozi-



12. *Congresul al IX-lea al PCR, 19-14 iulie 1965*, Editura Politică, București, 1965, p. 92.

13. *Idem*.

14. *Ibidem*. p. 96.

tatea“ noii conduceri în domeniul artei teatrale s-a manifestat și în desființarea protecției unilaterale a realismului socialist: „... trebuie înlăturată orice tendință de exclusivism sau rigiditate manifestată în acest domeniu. Esențial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrându-și individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului”.¹⁴

În procesul de consolidare și legitimare a puterii sale, Ceaușescu nu s-a mulțumit cu mesaje ideologice sus amintite. Reașezarea relației cu societatea românească este reflectată și în politica față de intelectuali, față de cultură. Începând din 1965 au loc primele întâlniri cu reprezentanții diferitelor grupuri sociale, așadar și cu scriitorii, cu oamenii de cultură și de teatru. Cu ocazia acestor întâlniri bine organizate și coregrafiate, liderul PCR avea ocazia de a transmite personal noile linii ideologice, de a adresa o chemare personală și, printr-o interacțiune bazată pe o oarecare reciprocitate, de a trasa limitele și posibilitățile ariei de activitate culturală. În data de 19 mai 1965, a avut loc o întâlnire cu reprezentanții vieții culturale, o dezbatere la care au fost invitați și câțiva reprezentanți ai vieții teatrale. Cu această ocazie, liderul de partid a prezentat și în mod direct noul cadru al vieții culturale. În cazul teatrului, acesta a acceptat că sunt anumite probleme administrative, organizatorice (financiare, funcționarea instituțiilor de teatru etc.) care trebuie rezolvate. Pentru prima oară un lider comunist din România a vorbit direct de o oarecare ruptură față de realismul socialist, despre „lupta între realism și alte curente opuse”, afirmând că sunt acceptate și alte curente de creație. „Fără îndoială, este bine și necesar ca artistul să-și pună în opera de artă toată personalitatea și individualitatea, dar opera sa va fi valoroasă în măsură în care va exprima realitățile în care trăiește”.¹⁵ Teatrelor li s-a permis schimbul cultural nu



15. P.C.R. și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972). Ediție de documente elaborată de: Alina Pavelescu, Laura Dumitru, București, 2007, p. 22.

16. *Ibidem*, p. 39.

numai cu țările socialiste ci și, într-o oarecare măsură, cu Occidentul. Ceaușescu n-a ezitat să vorbească nici despre noua interpretare a culturii progresiste, care în privința autorilor, a temelor era mult mai generoasă decât cea din anii 50. Au fost pomenite numele lui M. Eminescu, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, O. Goga, L. Rebreanu.

Din partea reprezentanților din domeniul teatrului și al dramaturgiei, au luat cuvântul Niki Atanasiu, artist al poporului, prim-secretar al Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, Horia Lovinescu, directorul Teatrului „C. I. Nottara” și Aurel Baranga. Toți vorbitorii au salutat deschiderea față de literatura universală contemporană, față de schimburile culturale și deschiderea față de tradiția culturală românească. Lovinescu a subliniat problema reînnoirii dramaturgiei contemporane, necesitatea de a regândi organizarea teatrelor (chiar și cu noi festivaluri) și necesitatea noilor interpretări artistice, subliniind că nu este o problemă, dacă apare „un alt mod de a înregistra realitatea”.¹⁶ Aurel Baranga, cel care ulterior devine unul dintre cei mai influenți oameni de cultură din această perioadă, cu simțul rafinat al poziționării față de noile curente ideologice, a vorbit despre rolul și misiunea ideologică a teatrului: „...este încă loc pentru marile drame și tragedii, pentru uriașele epopei inspirate din viața partidului și a poporului nostru. Există, de asemenea, loc și pentru marile satire care să polemizeze în mod deschis și combativ”.¹⁷

O acțiune similară de recâștigare a încrederii intelectualității maghiare a fost organizarea unei întâlniri între conducerea partidului, la cel mai înalt nivel, și intelectualii maghiari. La inițiativa liderilor PCR, în data de 28 iunie 1968, cei mai influenți formatori de opinie maghiari (peste 50 de scriitori, poeți, redactori, artiști, cadre didactice) au fost invitați la București să participe la evenimentul organizat după tiparul deja consacrat al întâlnirilor anterioare. Între intelectualii



17. *Ibidem*, p. 40.

18. Rappaport Ottó (regizor, Cluj), Senkálzsky Endre (actor, direc-

maghiari, îi găsim și pe reprezentanții teatrelor prin directorii, conducătorii celor șase teatre maghiare din Transilvania, respectiv regizori, actori și dramaturgi.¹⁸ Dat fiind faptul că aria de acoperire a teatrului maghiar din Transilvania era una satisfăcătoare, nu au apărut în această privință probleme administrative, instituționale, de înființare sau de reorganizare. Probleme legate de activitatea teatrelor maghiare au apărut indirect, prin prisma regândirii așa-numitei culturi progresiste maghiare din România, prin intermediul dramaturgiei contemporane maghiare.¹⁹

Pentru a întări propriile poziții și pentru a scăpa de vechii adversari politici din interiorul partidului, Ceaușescu a inițiat o politică de distanțare pe linie internă față de primele decenii de după Cel de al Doilea Război Mondial. Așadar, alături de ideologia mobilizatoare, chemarea prin patriotismul socialist, apare posibilitatea criticii și a autocriticii, care va fi reflectată și în dramaturgia contemporană. Prin acest gest, prin depistarea greșelilor trecutului, intelectualității umaniste i se oferă, cu generozitate, un nou teritoriu de explorare, ea este investită, post factum, cu misiunea de lampadofor al conștiinței naționale. Dramaturgii contemporani, „inginerii sufletului“, iau parte în rescrierea trecutului apropiat.²⁰ Bine-



tor, Cluj), Nagy István (scriitor, Cluj), Farkas István (regizor, Oradea), Vitályos Ildikó (actriță, Oradea), Csíki András (director, Satu Mare), Dukász Anna (actriță, director, Sfântu-Gheorghe), Mag Péter (secretar literar, Timișoara), Sinka Károly (director, Timișoara), Sütő András (scriitor, Târgu-Mureș), Kovács György (actor, Târgu-Mureș), Gálfalvi Zsolt (critic literar, director, Târgu-Mureș), Lohinszky Loránd (actor, Târgu-Mureș). Dintre acești oameni de teatru nu toți erau prezenți la întâlnire, însă numele lor figura în lista celor mai influenți intelectuali maghiari din Transilvania întocmită de către conducerea de partid. Listă despre intelectualii maghiari din România, 25 iunie, 1968. Arhivele Naționale Istorice Române, CC al PCR Secția Propagandă și agitație, dos. 18/1968. ff. 98-102.

19. Novák Csaba Zoltán, *Epoca de aur?...op. cit.*, pp. 85-93

20. Ioan Stanomir, „Simfonia patetică: montaj dramatic, în două acte și un prolog“, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc* vol. I, Polirom, București,

înțeles, socialismul putea fi contestat numai la nivelul amănunțelor și nu în fond, acest spațiu de dezbatere nu pune în pericol stabilitatea sistemului. Din punctul de vedere al teatrului politic, nu mai este vorba de rigiditatea anilor 50, a sosit timpul pentru a-l seduce pe spectator cu o variantă mai elaborată a pieselor de partid.²¹

Noua orientare a anilor 60 își pune amprenta și asupra repertoriului teatrelor. Așa cum se stabilit inițial la congresul PMR și cum fusese, apoi, solicitat în mod accentuat de către Ceaușescu personal, dramaturgia contemporană, piesele românești, „originale” trebuiau să înregistreze o prezență cât mai mare pe scenele teatrelor din România. În această perioadă, a crescut semnificativ numărul pieselor autohtone. De exemplu, în stagiunea 1965-1966, la nivel național, piesele contemporane românești erau prezente cu 166 de spectacole, piesele românești clasice și din perioada interbelică cu 93 de spectacole, piesele din țările socialiste cu 55 de spectacole, iar piesele clasice universale cu 90 spectacole. Alături de piesele autohtone, putem remarca și numărul relativ mare al pieselor din Occident, respectiv 130 spectacole, ceea ce marca politica de deschidere culturală. Din totalul de 534 de spectacole, 259 au fost piese românești, iar din cele 276 de premiere, 135 au fost piese românești.²² Proiectul de repertoriu pentru stagiunea 1966-1967 arăta aceeași direcție : piese românești contemporane - 106 premiere, piese românești clasice și din perioada interbelică - 64 premiere, piese din țările socialiste - 12 de premiere, piese din dramaturgia clasică universală - 87 premiere, piese din dramaturgia occidentală contemporană - 64 premiere. În totalitate, 432 titluri, din care 187 românești, 674 de spectacole, din care 328 românești, 333 de premiere, din care 170 românești. Cei mai la modă dramaturgi contemporani în acești ani erau: Aurel



2004, pp. 326-329.

21. Idem.

22. Arhiva Teatrului de Stat Târgu-Mureș, Secția maghiară, cutia 1965, dos. anul 1965.

Baranga (*Sfântu Mitică blajinul* în 12 teatre, *Adam și Eva, Siciliana, Fii cuminte, Cristofor, Opinia publică* în 6 teatre), Paul Everac cu 12 spectacole, Eugen Barbu cu patru piese, Dorel Dorian cu cinci piese, Drăgușanu cu nouă piese. Cei mai jucați clasici erau: V. Alecsandri, L. Blaga, I. L. Caragiale, Alexandru Davila, B. Ștefănescu-Delavrancea, B. P. Hașdeu, T. Mușatescu și Camil Petrescu. Din dramaturgia universal, erau prezenți piesele lui: B. Shaw, W. Shakespeare, Moliere, Aristofan, H. Ibsen, C. Goldoni, A. Cehov și M. Gorki.²³

Deschiderea culturală din anii 60 a avut un efect simțitor și în evoluția teatrului maghiar din România. După restricțiile ideologice de după înăbușirea revoltei ungare din 1956, are loc, treptat, dezghețul ideologic care va fi reflectat și în repertoriile celor șase teatre. Din fișele de activitate pentru stagiunea 1965-66, reiese faptul că a crescut vizibil numărul spectacolelor și al „pieselor străine“, la Sfântu-Gheorghe (218 românești, 142 străine), la Oradea (56 românești, 180 străine), la Satu Mare (71 românești, 138 străine), la Timișoara (50 românești, 174 străine). Nici în această perioadă, teatrele maghiare nu au abandonat misiunea specifică a instituțiilor minoritare de a face cunoscute valorile culturale maghiare, realizând spectacole fie din literatura clasică, fie din cea contemporană. La mijlocul anilor 60, aproximativ 20% din piesele jucate erau maghiare. Cei mai jucați dramaturgi erau: Méhes György, Sütő András, Molnár Ferenc, Madách Imre etc. Dintre dramaturgii contemporani români publicul putea să se întâlnească în teatrele maghiare cu piesele lui Baranga, Everac, I. Hristea, S. Fărcășan, Gellu Naum, M. Sebastian²⁴.

În privința pieselor maghiare, în pofida acestor încercări, câteodată într-adevăr sterile, critica maghiară din România nu era mulțumită de numărul și calitatea acestora. Criticul Nagy Pál, din Târgu Mureș, în 1968, vorbea, într-un articol al său, de numărul prea mic al pieselor maghiare (una sau două piese pe an) și solicita mai multe piese din dramatur-



23. *Ibidem*, dos. anul 1967.

24. *Idem*.

gia contemporană maghiară și din cea clasică maghiară și universală.²⁵ În ziarul „Vörös Zászló” din 1970, Csáki Zoltán a polemizat despre necesitatea reînnoirii teatrului maghiar din Târgu-Mureș, subliniind că așteaptă și el creșterea numărului pieselor contemporane.²⁶ În revista „A Hét”, într-o analiză mai amplă despre starea teatrului maghiar din România, Kovács Ferenc a subliniat faptul că, din păcate, teatrul maghiar n-a reușit performanța de a se apropia de nivelul teatrelor din București. Teatrele maghiare n-au reușit să profite suficient de posibilitățile deschiderii culturale, regizorii maghiari n-au ajuns să studieze în afara granițelor țării, să intre în contact cu teatrele din occident, totodată nu s-a reușit crearea unei imagini caracteristice teatrului maghiar. Kovács s-a plâns și de slaba situație a criticii maghiare și de puținele contacte pe care le are teatrul maghiar cu cel românesc.²⁷ Kötő József consideră că, în privința căutării noilor posibilități și drumuri în teatrul maghiar, trupele din Satu-Mare și Sfântu-Gheorghe au ajuns cel mai departe.²⁸

Minirevoluția culturală și efectele sale asupra vieții culturale și teatrale

La începutul anilor '70, Nicolae Ceaușescu își consolidase deja puterea. El reușise să-și înlăture adversarii politici și, datorită politicii sale externe abile, își sporise substanțial popularitatea atât pe plan intern, cât și pe plan extern. Prin



25. La Târgu Mureș, în perioada 1961-1966, din cele 24 de premiere doar două erau piese maghiare. Ferencz Éva-Keresztes Franciska, *Marosvásárhelyi Állami Színház 1961-1978. A magyar tagozaton bemutatott előadások történetének legfontosabb adatai* [Teatrul de Stat Târgu-Mureș 1961-1978. Datele cele mai importante ale pieselor prezentate la secția maghiară], Marosvásárhelyi Nemzeti Színház-Kutatóközpont, 2017, pp. 26-91.

26. Csáky Zoltán, *A színház közügy* [Teatrul este de interes public], „Vörös Zászló”, nr. 23/1970.

27. Kovács Ferenc, *Valamit tenni kell* [Trebuie făcut ceva], „A Hét”, nr. 9/1970.

28. Kötő József, *Politikum és esztétikum...* op. cit., pp. 278-301.

reforma administrativă, a fost reorganizat teritoriul țării în județe, puse sub conducerea prim-secretarilor loiali conducerii de partid, mai eficiente din punct de vedere economic. Comitetele oamenilor muncii de diferite naționalități, Frontul Democrației și al Unității Socialiste au creat noi forme de control social, dar și noi canale de mobilizare. Congresul al X-lea, din 1969, s-a încheiat cu succesul total al lui Ceaușescu. Au fost realizate toate condițiile necesare pentru accelerarea punerii în practică a proiectelor grandioase de transformare socială și economică elaborate la nivel teoretic în anii '60, cum erau proiectele de industrializare, de sistematizare a orașelor și a satelor, crearea națiunii socialiste omogene.

Primele semnale de alarmă în privința unei eventuale turnuri în viața ideologică și culturală pot fi depistate în materialele celui de-al X-lea Congres al PCR, din 1969. Criticile aduse vieții culturale prevesteau deja nemulțumirile conducerii de partid față de viața culturală și au trasat hotărât liniile și limitele posibilităților în privința creațiilor artistice: „Se întâmplă însă ca unele lucrări literare sau artistice să fie considerate cu atât mai relevante și mai valoroase cu cât sunt mai puțin accesibile și mai de neînțeles publicului, maselor largi, cu cât se îndepărtează mai mult de problemele vieții, de realitățile lumii în care trăim. [...] Desigur, noi suntem partizanii libertății de creație și orânduirea noastră asigură condiții de manifestare deplină a personalității și a talentului scriitorilor, artiștilor ca și tuturor cetățenilor patriei. Dar noi concepem libertatea de creație în accepțiunea filozofică pe care marxismul o dă necesității istorice înțelese”.²⁹ Chemarea către scriitori, artiști în general, prefigura terenul din ce în ce mai limitat pentru temele creațiilor artistice: „Ceea ce vi se cere, tovarăși, este să pătrundeți în adâncul existenței poporului și, înțelegând năzuințele sale, eforturile și lupta sa eroică, să înfățișați grandioasa frescă a României socialiste. Redați prin graiul minunat al artei freamătul creator al poporului, care, transformând



29. *Congresul al X-lea al PCR, 6-12 august 1969*, Editura politică, București, 1969, 73. p.

prin munca sa eroică înfățișarea țării, se transformă pe sine însuși. Nu uitați niciodată menirea artei noastre este de a înnobila omul, de a-l inspira spre noi fapte mărețe, spre realizarea idealurilor socialismului și comunismului”.³⁰

La ședința plenară a CC al PCR, din iulie 1971, Nicolae Ceaușescu a ținut un discurs răsunător despre îmbunătățirea activității politico-ideologice și educația membrilor de partid în spiritul marxismului, care a rămas în istorie sub numele de „tezele din iulie”. Ceaușescu și-a prezentat tezele la ședința CC, din 6 iulie 1971. Este data la care a fost lansată în România așa-numita „minirevoluție culturală”. Tezele propuneau amestecul tot mai mare în viața politico-ideologică și culturală: educație ideologică și îndoctrinare mai amplă și mai profundă, redimensionarea propagandei, selecție mai riguroasă a cadrelor de partid, creșterea mobilizării sociale, excluderea curentelor filozofice și culturale occidentale din media națională și înăsprirea cenzurii socialiste.³¹

Plenara Comitetului Central al PCR, în 3-5 noiembrie 1971, a fost dedicată aproape exclusiv vieții culturale. Au fost trasate principalele linii ideologice în cadrul cărora a fost văzută și concepută viața culturală de către conducerea de partid. În discursul lui, Ceaușescu a evidențiat explicit că, în perioada 1971-1975, țara a ajuns într-o nouă etapă, cea a făuririi socialiste multilateral dezvoltate și ca atare totul, inclusiv cultura, trebuie subordonat acestor proiecte de țară. A fost lichidată burghezia, a fost făurită economia socialistă, s-au produs mari transformări în structurile sociale, a avut loc o adevărată revoluție culturală, în acest domeniu totul trebuia subordonat formării omului nou.³²

Liderul de partid a lansat o critică dură asupra vieții culturale din anii precedenți: lipsuri serioase s-au manifestat în îndrumarea activității literar-artistice, s-a recurs de multe ori la unele teze generale, rupte de viața poporului, au apărut o se-



30. Idem.

31. Novák Csaba Zoltán, *Epoca de aur? ...* op. cit., pp. 125-128

32. *Plenara CC al PCR, 3-5 noiembrie 1971*, Editura Politică, București, 1971, pp. 11-24.

rie de manifestări de rigiditate, închistare, formalism, au fost importate o serie de filme și alte lucrări artistice sau literare de un slab nivel artistic, cu un conținut ideologic-educativ dăunător.³³ Abandonând total indulgența anilor precedenți, Ceaușescu a trasat o linie militantă în stilul stalinist pentru artă și cultură. „Avem nevoie de o artă izvorâtă din realitățile națiunii noastre, care să fie suflet din sufletul poporului..., oamenii vor să afle din romane, poezii, piese de teatru, opera, din cântece cum au luptat comuniștii și alți antifasciști și democrați, cum au înfruntat închisorile, lagărele, moartea chiar, pentru eliberarea poporului...”³⁴. Teatrului îi era recomandată reîntoarcerea la transmiterea mesajului revoluționar: „De asemenea, pe scenele teatrelor noastre, a operei trebuie să-și facă loc lucrări de toate genurile, dar și lucrări contemporane, cu caracter revoluționar, militant, contribuindu-se și pe această cale, în spiritul tradițiilor noastre progresiste, la educarea maselor largi populare”.³⁵ Dumitru Popescu, principalul responsabil pentru viața culturală sublinia faptul că este de nepermis ca artistul să se lase pradă „jocului gratuit al fanteziei”. Unul dintre cei mai conformiști oameni de cultură și dramaturgi, persoana ale cărei piese erau jucate aproape în toate teatrele din România, Aurel Baranga a recunoscut repede pulsul noilor provocări, în discursul lui subliniind că poporul disprețuiește stările de sincopă intelectuală, de brutalitate, de violență și de intoleranță și că „Noi trebuie să propunem poporului nostru modele de eroi demni de a fi urmați și trebuie să prezentăm poporului nostru anti-modele, adică acele tipuri degradate și insultătoare, pentru condiția umană, care trebuie stârpite din conștiința noastră și a semenilor noștri, cu un ceas mai devreme”.³⁶

După câțiva ani de respiro, de pe pozițiile socialismului, literatura și arta erau chemate să biciuiască tot ceea ce se opunea socialismului. Începând din 1971, Ceaușescu introduce



33. *Ibidem*, pp. 25-27

34. *Ibidem*, p. 68.

35. *Ibidem*, p. 69.

36. *Ibidem*, p. 121.

treptat noi tipuri de discurs, noi orientări economico-sociale și cultura avea obligația să urmărească aceste etape, trebuia să se orienteze în funcție de aceste fenomene, cu o misiune bine definită. Coexistența a două arte, angajată și burgheză, reacționară, pe teritoriul aceluiași stat socialist este inadmisibilă. Tezele din iulie pot fi concepute ca un ghid de exorcizare a demonilor ce amenință fericirea cetății zidite de partid. Perioada când s-a vorbit de greșeli a luat sfârșit, are loc tribalizarea existenței omului muncii: blocul, cartierul, echipa de fotbal, uzina. Partidul considera un pericol real faptul că, lipsiți de tutela ideologică și de ghidajul comunist, elevii, studenții pot deveni sensibili la cântecul de sirenă al reacțiunii proteice.³⁷

Primul conflict între gardienii ideologiei și o trupă teatrală are loc în București, și nu la periferie. În 30 septembrie 1972, „Scânțea” a reprodus un comunicat prin care era anunțată suspendarea spectacolului regizat de Pintilie: Biroul Consiliului Culturii și al Educației Socialiste a hotărât suspendarea spectacolului [*Revizorul*] și interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din țară într-o asemenea adaptare și va lua măsuri, pentru ca astfel de manifestări să nu mai aibă loc în viața culturală din România.³⁸ Piesa a fost interzisă (în 1971 și în URSS) din motivul că aducea critici la adresa conducerii de partid și transmitea aluzii la vizitele de lucru ale liderilor de partid. Acest caz a oferit terenul de practică privind interpretarea și aplicarea tezelor. După acest incident, s-au luat primele decizii împotriva teatrelor, de după apariția tezelor.

În 5 octombrie, după cazul *Revizorului* de la teatrul Bulandra, a avut loc o ședință a Secretariatului CC al PCR. Ceaușescu era foarte nemulțumit de ceea ce s-a întâmplat la Bulandra cu piesa *Revizorul* și de activitatea CCES care nu-și însușise în mod corespunzător documentele plenarei din 1971. „Nu se



37. Ioan Stanomir, „Un pământ numit România”, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc* vol. III. op. cit., p. 263.

38. Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965–1974*, Editura Humanitas, București, 2016, pp. 86–118.

poate tolera în continuare actuala situație care există în teatre. În acest sector de activitate nu s-a făcut cotitura dorită, trebuie odată să terminăm cu politica aceasta mioapă lipsită de principialitate”.³⁹ Era nemulțumit de numărul pieselor românești jucate și a pomenit și de problema autofinanțării teatrelor, arătând drept exemplu cazul teatrului din Riga. Șirul vinovaților era unul foarte lung: principalul responsabil, Dumitru Popescu, secretarul de partid de la organizația de bază de la Bulandra, Toma Caragiu, conducerea teatrului, regizorul etc. Concluzia trasă de liderul PCR prevestea nori negri pe deasupra teatrelor din România. Iată numai câteva idei punctate: piesa lui Gogol este una progresistă, dar ea fost denaturată prin felul în care a fost pusă pe scenă, în funcția de director să nu fie numiți numai artiști, organizarea unor dezbateri cu directorii teatrelor, reducerea numărului locurilor la institutele de teatru, problema autofinanțării teatrelor, iar în privința cenzurii, „Să se introducă practica organizării unei avanpremiere a tuturor spectacolelor noi la care să participe activul de partid în vederea prevenirii în viitor a unor neplăceri”.⁴⁰

S-a realizat și un „plan de măsuri privind îmbunătățirea activității Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a instituțiilor de spectacol și a presei culturale”: dezbaterile cu întregul colectiv la Teatrul „Bulandra”; CCES va analiza activitatea desfășurată; dezbateri cu activul de partid din instituțiile de artă; măsuri pentru fiecare instituție pentru îndeplinirea sarcinilor ideologice; program educativ în fiecare instituție pentru implementarea hotărârilor plenarei din 1971; CCES va analiza activitatea cadrelor de conducere din teatre, unde va fi cazul se vor lua măsuri; CCES va prezenta propuneri conducerii de partid privind îmbunătățirea activității economico-financiare a instituțiilor de spectacole; CCES - ședințe de lucru cu toți criticii de artă, îndrumare pentru ei și instruire poli-



39. P.C.R. și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu...op. cit., p. 324.

40. *Ibidem*, pp. 328-329.

tică și ideologică; pregătire ideologică și pentru reprezentanții presei; „se va intensifica controlul CCES asupra modului în care se realizează repertoriul aprobat pentru fiecare stagiune, urmărindu-se concepția punerii în scenă până la finalizare ei în spectacol. Înainte de premiera cu public se va organiza de către fiecare instituție, pentru fiecare spectacol de teatru, operă, balet, estradă, operetă și pentru fiecare nou film artistic de lung metraj românesc un spectacol de avanpremieră cu invitați din rândul activiștilor de partid și de stat, al oamenilor de cultură proeminenți, al criticilor de artă”.⁴¹

După aceste prime semnale, s-au autosesizat și câțiva oameni din zona teatrului maghiar. Iată cum și-a făcut auto-critica directorul teatrului de stat din Târgu Mureș, Csorba András: „Repertoriul nostru a avut și piese mai slabe, piese născute din filozofii diferite de principiile marxist-leniniste, piese care reflectă o perspectivă mic-burgheză și care creionează o imagine falsă a lumii în care trăim și vorbesc despre atitudini de viață greșite sau inferioare... Noi suntem conștiinți, și documentele de partid ne reamintesc de faptul că de fapt arta înseamnă politică. A crea ceva artistic, înseamnă a face politică” – a subliniat directorul la o ședință organizată de către Comitetul Județean de Partid, condus de primul secretar județean, Nicolae Vereș. Tot cu ocazia acestei ședințe, cel mai cunoscut dramaturg maghiar din România, Sütő András a criticat modul de interpretare și de regizare al lui Harag György. „Am vorbit și despre câteva probleme de interpretare în cazul teatrelor. Este aici cu noi tovarășul Harag, care ne-a promis că va regiza piesa muncitorească a lui Nagy István, o piesă despre care tineretul ar fi afirmat că este o capodoperă a dramei absurde. Bătrânul scriitor era să leșine când a citit despre propria lucrare că este una absurdă. Tovarășul Harag a considerat că este benefic să prezinte această piesă într-o viziune modernă, considera că prezentarea realistă nu mai este la modă. Sunt și alții, și în literatură și în domeniul criticii, care consideră că o piesă poate fi numită una reușită nu-



41. *Ibidem*, pp. 331-332.

mai dacă oamenii se miră și nu înțeleg nimic”.⁴² Cunoscutul scriitor și dramaturg a criticat în continuare regizările în stil modern, jocul actorilor, a afirmat că teatrele, regizorii exagerează când consideră că o piesă este una reușită doar din cauză că are cheltuieli mari sau că sunt prezente personalități cunoscute și se organizează banchetele după spectacol.⁴³

Din ancheta din 1972 despre teatrul lui Szócs Kálmán în ziarul „Vörös Zászló” reiese încercarea conducerii de teatru de a se acomoda, cel puțin la nivel retoric, la noile cerințe ideologice. Directorul Csorba András a afirmat că noul repertoriu a fost conceput cu grijă, luându-se în considerare documentele de partid. În retorica „spectatorilor” întrebați de preferințele și așteptările lor de la teatru, regăsim elementele directivei oficiale. Bartha Pál, funcționar public dorea niște piese în care omul să își recunoască rezultatele de producție, colegii de muncă și a manifestat nemulțumirea cauzată de lipsa pieselor scrise de Baranga de pe scena teatrului. Muncitorul Antal József dorea și el piese autohtone, alături de cele clasice. Borda Dorin, bibliotecar, a afirmat că dramaturgia autohtonă este în cea mai prolifică etapă, „ar fi bine ca dramaturgii să acorde o atenție mai sporită schimbărilor permanente din viața socială și spirituală”.⁴⁴

La început, „tezele din iulie” au fost privite ca o turnură ideologică și nu ca un semn care prevestea o nouă direcție politică. O mare parte a intelectualilor a crezut, în această primă perioadă, că va putea să se adapteze formal la cerințele noii turnuri ideologice și că aceasta va putea fi dejucată, cu excepția anumitor opere literare, piese de teatru sau teme de interes general. Implicațiile pe termen lung ale tezelor au schimbat vizibil cursul ideologiei de partid. În locul relaxării de la sfârșitul epocii Dej și începutul epocii Ceaușescu, s-a în-



42. Arhivele Naționale Române, Direcția Județeană Mureș, fond Comitetul Județean de Partid Mureș, dos 2/1971, ff. 20-64.

43. Idem.

44. „Vörös Zászló”, 206/1971.

stituit acum o nouă perioadă de constrângere ideologică. Punerea în practică a noului control ideologic va avea consecințe tot mai nefaste pentru întreaga societate românească, mai ales de la sfârșitul anilor '70. Efectele asupra dramaturgiei și a repertoriilor vor apărea treptat, până pe la mijlocul anilor 70. Este evident faptul că a început o nouă etapă și în viața teatrului maghiar din România. Pentru început, constrângerile ideologice vor forța o încercare de adaptare, iar schimbările atitudinii partidului și în privința politicii față de minoritatea maghiară va plasa teatrul maghiar într-o altă ipostază, într-o luptă de supraviețuirea.

Bibliografie:

- BOTTONI, Stefano, Transilvania roșie. Comunismul român și problema națională 1944-1965, Cluj-Napoca, Editura ISPMN, 2010.
- CERNAT, Paul; Manolescu, Ion; Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, Explorări în comunismul românesc, vol. III, București, Polirom, 2004.
- CERNAT, Paul; Manolescu, Ion; Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, Explorări în comunismul românesc, vol. I, București, Polirom, 2004.
- CONGRESUL al III-lea al PMR, 20-25 iunie 1960, București, Editura Politică, 1960.
- CONGRESUL al IX-lea al PCR, 19-14 iulie 1965, București, Editura Politică, 1965.
- CONGRESUL al X-lea al PCR, 6-12 august 1969, București, Editura politică, 1969.
- CSÁKY Zoltán, A színház közügy [Teatrul este de interes public], „Vörös Zászló”, nr. 23/1970.
- FERENCZ Éva-Keresztes Franciska, Marosvásárhelyi Állami Színház 1961-1978. A magyar tagozaton bemutatott előadások történetének legfontosabb adatai [Teatrul de Stat Târgu-Mureș 1961-1978, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház-Kutatóközpont, 2017, pp. 26-91.
- KÖTŐ József, „Politikum és esztétikum. Színház a totalitarizmus markában (1945-1989)” [Politicul și estetica. Teatrul în mâinile totalitarismului], în Lengyel György (red.), Színház és diktatúra a 20. században [Teatru și dictatură], Budapest, Corvina-OSZMI, 2011.

-
- KOVÁCS Ferenc, Valamit tenni kell [Trebuie făcut ceva], „A Hét“, nr. 9/1970.
- LÁZOK János (ed.) Sütő András műhelykonferencia. A marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, a Magyar Művészeti kar szervezésében tartott konferencia előadásai, Kolozsvár–Marosvásárhely, Polis–UArtPress, 2015.
- MITCHIEVICI, Angelo, Stanomir, Ioan, Comunismul INC. Istorie despre o lume care a fost, București, Editura Humanitas, 2016.
- NOVÁK Csaba Zoltán, Epoca de aur? Ceaușescu și maghiarii. Politica Partidului Comunist Român față de minoritatea maghiară în perioada regimului Ceaușescu, Târgoviște, Editura Curtea Veche, 2020.
- P.C.R. și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972). Ediție de documente elaborată de: Alina Pavelescu, Laura Dumitru, București, 2007.
- PLENARA CC al PCR, 3-5 noiembrie 1971, Editura Politică, București, 1971
- VASILE, Cristian, Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej, București, Editura Humanitas, 2011.
- VASILE, Cristian, Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965–1974, București, Editura Humanitas, 2016.

GEOGRAFII TEATRALE PE FIRUL ISTORIEI ȘI AL RÂULUI (I): TAMISA LA LONDRA

Cristian Stamatoiu

DOI 10.46522/CT.2020.02.02

Abstract

*Theatrical Geographies Alongside the History and the River
(I): the Thames at London*

The Antique settlement of Londinium became, under the name of London, a center of medieval civilization which later came to know an original way to cultivate the continental Renaissance. An item of this assimilation process was the evolution of the local primary spectacology towards the Elizabethan theatre and next, to the king Jacob I's époque. The liaison between these was ensured by the sons of two artisans (a carpenter and a glover, formerly a mayor!) from Stratford-on-Avon: John Burbage and William Shakespeare, who also determine the geography of the theaters on the two banks of the River Thames at London.

Keywords

*Shakespeare, Burbage, The Globe,
Queen Elisabeth I, King Jacob I*

Teatrul londonez și fiții a doi meseriași din Stratford-on-Avon

Rădăcinile reprezentărilor dramatice londoneze coboară până la tentativa nereușită, se pare, din 1567 (aprox.) a lui James Burbage. El era originar, poate nu întâmplă-

tor, din Stratford-upon-Avon (!) unde fusese tâmplar, pentru a deveni apoi maestru de succes în circurile de la Londra, în dresurile de câini, tauri și urși. Finanțat de cumnatul său, Bryne, el construiește din temelii după propriile-i planuri teatrul „Red Lion“, ridicat în estul Londrei, pe locul unei ferme cu același nume. Acea clădire repede abandonată va deveni însă un model arhitectonic pentru urmașele sale renascentiste. În formă de bastion, ea adăpostea o scenă cu o deschidere de 12 m, o adâncime de 9 m, înălțime de 1,5 m., peste ea ridicându-se un turn de 9 m¹. Acolo, trupa „Leicester Men“ trebuia să se dea o reprezentație, cu o dramatizare după povestea personajului biblic Samson. Numai că nu există mărturii care să ateste punerea în practică a acestei inițiative, așa că a rămas ca Londra să se mulțumească aproape încă un deceniu cu distracțiile mărunte performate, însă, cu destulă ritmicitate și profesionalism în curțile unor hanuri (*household inn* – en.), precum: *Bell Savage*, *The Bull*, *Cross Key*..., chiar dacă și astfel manifestări cădeau sub interdicțiile Primăriei, pentru că provocau mari dezordini publice.

Iar aceasta, până când aceiași doi asociați s-au orientat spre o altă zonă îndepărtată de pe malul drept al Tamisei, tocmai pentru a fi cât mai departe de vigilența gărzilor. Era vorba de zona fostei (sub)abații Priory (azi - în centrul Londrei, la aproximativ un kilometru nord față de Bridge și Tower), desființată în timpul prigoanei anticatolice, duse sistematic de către Henric al VIII-lea; acolo se mai găsea lângă câmpul Fisnbury din zona Shoredich clădirea părăsită a mănăstirii Blackfriars. Așa stând lucrurile, Brayne și Burbage au cesionat locul pentru 21 de ani, începând cu 1576. Acolo, s-a amenajat sala Blackfriars pentru spectacole, repetiții de coruri de copii sau pentru partide de tenis (!). În 1596, Burbage a mai achiziționat o incintă alăturată, transformând întregul într-un adevărat ansamblu teatral. Dar, James va deceda după un an, așa că administrarea noului Blackfriars va reveni fi-



1. Peter Thomson, „English Renaissance and Restoration Theatre“ [Teatrul englezesc al Renașterii și al Restaurației], în: John Russell Brown, *The Oxford Illustrated History of the Theatre* [Istoria ilustrată Oxford a teatrului], Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 178, 180, aici și urm.

ului său: Richard Burbage, care va contura – în concurență acerbă cu Alleyn – vârful artei scenice în epoca elisabetană. Spre deosebire de alte incinte contemporane destinate amuzamentului spectacular denumite *playhouse* ori circuri, James Burbage își intitulase ansamblul „poligonului cu trei galerii”: *The Theatre*. Iar aceasta, tocmai spre a-și afirma intenția artistică nobilă și descendența culturală din moștenirea Antichității și a Renașterii.

Numai că, datorită comportamentului necontrolat al publicului la astfel de spectacole, vecinii protestaseră pe lângă Primărie care interzisese orice reprezentație. Richard, fiul fondatorului, va obține însă protecția regală și, având dreptul de a-și numi de acum fosta trupă „The King’s Men”, va putea să-și continue activitatea, având marele avantaj de a da reprezentații și iarna, sala fiind acoperită în întregime. De aici provenea și tariful de intrare considerat foarte mare: pe când la teatrul *Globe* se va putea intra cu un penny, aici era nevoie deja de șase astfel de monede...

Timp de un secol după *The Theatre (Blackfriars)*, celelalte teatre londoneze au fost amplasate pe același mal drept al Tamisei. Iar aceasta, deși nu fusese abrogată oficial o ordonanță dată încă din 1575, care ar fi trebuit să interzică astfel de construcții, iar cele existente ar fi trebuit fi mutate extravilan, adică pe malul stâng al Tamisei (azi, de asemenea, centrul Londrei)! Dar, beneficiind de îngăduința reginei Elisabeta I și a succesorului ei, Jacob I, astfel de așezăminte au apărut totuși pe malul drept: *Curtain* (1577), *Fortune* (1600 și 1623), *Red Bull* (1605), *Whitefriars* (1605), *Phoenix / Cockpit pe Drury Lane* (1617), *Salsbury Court* (1629)².

Teatrul Blackfriars era deci amplasat în cartierul Shoreditch, pe pământurile lui onorabilului Giles Allen, cu care se stabilise un contract de cesiune pe 21 de ani. Așa că, la ex-



2. *Map of London Showing the Playhouses* [Hartă a Londrei cu locația teatrelor], gravură de epocă, apud „The Project Gutenberg eBook”, *Shakespearean Playhouses*, de Quncy Adams, foto: C. W. Redwood, formel technical artist at Cornell University, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/London_map_showing_Shakespearean_theatres.png, la 10.01.2020.

pirarea termenului în 31 decembrie 1598, proprietarul avea acum pretenția de a intra atât în posesia pământului, cât și a clădirii teatrului! Dar, în timp ce el își savura cu ocazia Sărbătorilor de Iarnă reușita „afacerii“, artiștii din „King's Men“ au demontat bârnele teatrului și, profitând de o iarnă geroasă care făcuse Tamisa să înghețe, le-au tras cu caii pe malul stâng dinspre Southwark, care ținea de o altă jurisdicție financiară³. Acolo, a fost ridicat și prin investiția lui William Shakespeare teatrul *Globe* pe o locație apropiată de aceea pe care se regăsește astăzi o replică-muzeu a sa - 1599. Titulatura sa se pare că provine de la o sintagmă a lui Petronius apreciată în epocă, și anume: „*lumea este o scenă*“, motiv literar care l-a marcat în mod deosebit și pe Shakespeare, de exemplu în comedia *Cum vă place*.

Mai în jos pe malul stâng al Tamisei, se afla pe atunci și prima arenă pentru jocurile cu urși, astăzi pe acel loc se găsiindu-se Muzeul „Tate“. Lor i s-au alăturat apoi și alte noi teatre, precum: *Rose* (1587), *Swann* (1595) și *Hope* (1613). Richard Burbage va reveni însă pe malul drept al Tamisei, unde va reuși să continue, sub un alt aranjament contractual, activitatea teatrală la Blackfriars până în 1642, când Parlamentul-Coadă emite o lege de interzicere a activității tuturor teatrelor din cauza depravării ce înflorește în jurul lor.

The Globe avea o secțiune în plan „octogonală“, ce o nuanța pe cea poligonală a fostului Blackfriars, „prezentându-se la exterior ca un turn cu acoperiș de paie, având în vârf steagul companiei. În interior, erau trei rânduri de galerii circulare acoperite, rezervate spectatorilor așezați pe bănci. Scena, o platformă înaltă de un metru și jumătate, cu un acoperiș deasupra, înainta în curtea interioară, înconjurată de spectatorii ce asistau în picioare.“ Activitatea de acolo era, de asemenea, extrem de bine organizată: „Ziua începea cu repetiții, de la ora opt dimineața până la miezul zilei. După prânz, la unu sau la două, începea spectacolul care dura trei sau patru ore. La sfârșitul spectacolului urma o mică pauză, în timpul căreia actorii aranjau costumele și făceau ordine în cabinele tea-



3. Peter Thomson, „English Renaissance and Restoration Theatre“.

trului. Uneori, mai dădeau o reprezentație de seară în locuințele spectatorilor privați. Atunci costumele și recuzita erau așezate în coșuri și încărcate într-o căruță sau într-o barcă ce cobora pe Tamisa”.⁴

Will-on-Avon la Londra și înapoi

În această lume agitată va fi apărut un mărunț outsider pe la 1587 - 1588. Era vorba de William Shakespeare (1564 - 1616), fiul unui mănășar și fost primar în Stratford-on-Avon. Tânărul fugise la Londra, părăsindu-și familia împovăraătoare, în momentul în care constatase că n-ar mai fi avut un viitor luminos, dacă ar fi rămas acasă. Încercând să-și împlinească năzuințele erotice, dar fără a-și fi asumat vreo obligație socială, adolescentul de 18 ani William s-a orientat către Ann Hathaway, descendentă a unei familii de fermieri din satul învecinat Shottery. Aceasta avea pe atunci 26 de ani, fiind considerată în mentalitatea timpului deja fată bătrână, deci nemaiavănd pretenții de mariaj. Numai că perspectiva apariției unui copil din această legătură a condus la o căsătorie grăbită, în urma căreia s-au născut două fete și un băiat mijlociu - Hamnet - care a murit însă timpuriu (totuși, după ce tatăl său plecase la Londra, ceea ce i-ar fi putut declanșa acestuia din urmă un sentiment de culpabilitate, transfigurat cel mai evident în drama *Hamlet*, dar, posibil și în alte creații care valorificau artistic complexul oedipian). Toate aceste complicații personale surveneau pe fundalul degradării stării financiare a întregii familii Shakespeare, mai ales după ce tatăl lui William nu a mai fost primar, iar afacerile sale cu mănăși au ajuns la faliment. Aflat într-un impas major pe toate planurile vieții sale din Stratford-on-Avon, William Shakespeare ia distanță la propriu și la figurat față de toate obligațiile pe care singur și le crease, refugiindu-se într-un anonim londonez, unde a încercat să se reinventeze.



4. Eugenio Barba și Nicola Savese, *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, traducere din limba italiană de Vlad Russo, București, Nemira, 2018, p. 112, aici și urm.

Sosit în capitală, provincialul Will se adresează în mod natural unui consătean căruia i se permisesse să fondeze primul teatru londonez, James Burbage, care îl va ajuta cu slujbe mărunte de pe lângă teatrul Blackfriars: de la îngrijitul cailor și curățatul grajdului, el a fost „avansat” la întreținerea clădirii și la pregătirea costumelor, iar apoi, ca sufleor, putea face și figurație. Oarecum nemulțumit, Shakespeare se orientează ulterior spre ocupații intelectuale, pentru care avea pregătire și înclinație: meseriile de tipograf și copist.

Lăsându-se atras până la urmă tot de atmosfera teatrului, Shakespeare a reintrat, cu sprijinul lui James Burbage, în mecanismul de producere al pieselor de teatru, asigurând corectarea și adaptarea unor texte dramatice. În această ipostază, dar și în aceea de actor, el va activa apoi cu „The King's Men” la Blackfriars. Talentul său în tratarea textului dramatic a fost repede observat de conducere, astfel încât i s-a încredințat în mod curent realizarea unor texte dramatice în întregul lor. Numai că Shakespeare nu s-a mulțumit cu rolul de dramaturg colportor, ci a revoluționat condiția scriitoricească a breslei prin creații originale care au pus bazele teatrului modern.

De remarcat că adevăratul debut al dramaturgului William Shakespeare a avut loc la Blackfriars cu comediile: *Doi tineri din Verona* (1589) și *Îmblânzirea scorpiei* (1590), urmate de dramele istorice naționale legate de *Henric VI* și *Richard III* sau de cele antice, precum *Titus Andronicus* și capodopera *Romeo și Julieta*. Un moment important survine în 1594 când el este acceptat ca membru al trupei cu drepturi depline, an în care i se joacă *Comedia erorilor* și *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, *Visul unei nopți de vară*... Piesa cu care Shakespeare face trecerea în 1599 de pe malul drept al Tamisei, pe cel stâng, adică de la Blackfriars, la Globe a fost *Mult zgomot pentru nimic*.

Anul 1599, cunoscut îndeobște ca fiind acela de fondare a teatrului Globe, este de fapt o refondare, la care Shakespeare se implică, de această dată având o poziție privilegiată. Deși cunoscuse o viață tumultuoasă, legată de boemă, glorie, privațiuni, diverse excese libertine și de ocultism, omul Shakespeare a fost totuși foarte echilibrat, el având și un foarte acut simț al realităților socio-economice. În acest context, dar și împins de moartea fiului său, el se va reîntoarce în fie-

care sezon de relaxare estivală la Stratford, pentru a controla registrele contabile ținute de soție la investițiile lui imobiliare de acasă, dar și pentru a supraveghea progresele în educația celor două fete.

Dar și la Londra, Shakespeare a dat dovadă de un spirit managerial remarcabil: pe parcursul unui deceniu, cât activase la Blackfriars, dramaturgul strânsese o sumă considerabilă de pounds / lire pe care a investit-o în mod judicios în momentul cel mai propice. Odată cu fondarea lui The Globe, Shakespeare devine coproprietar și acționar prin achitarea 12,5% din costurile de reconstrucție ale teatrului pe malul stâng al Tamisei, iar, ulterior, director⁵. În noua sa ipostază, Shakespeare marchează debutul din 1599 al noului teatru printr-o pleiadă de creații remarcabile: *Henry V*, *Iulius Cezar*, *Cum vă place* și prima versiune din *Hamlet*, interpretate de trupa „Lord Chamberlain' Men” (ce va deveni din 1603, în timpul lui Jacob I, „The King's Men”). De fapt, cu această trupă va colabora dramaturgul și pentru montarea celorlalte creații, tragedii precum: *Othello*, *Regele Lear*, *Macbeth* sau comedii: *Cum vă place*, *A Douăsprezecea noapte*, sau așa-numitele „piese problematice”, în sens de „echivoce”: *Totu-i bine când se termină cu bine*; *Măsură pentru măsură*; *Trolius și Cresida*, la care se pot adăuga și altele (*Povestea unei nopți de iarnă* etc.). Shakespeare se va retrage de pe scenă după 1609, an în care și-a surprins publicul sub numele de... „Shake Speares”⁶ - autor de Sonete, pentru ca în 1611 să renunțe la condiția de londonez, pentru a se întoarce în provincialul Stratford. Momentul despărțirii va fi marcat în mod simbolic prin două testamente - nu unul, cum se consideră îndeobște - complementare: unul „alb” și optimist, iar celălalt „negru” și pesimist. Este vorba, desigur, de *Furtuna* ce va fi însoțită de scoaterea pe scenă din sertarul dramaturgului a „piesei blestemată”: *Macbeth* (scrisă încă din 1606, dar „ținută la sertar”).



5. *Ibidem*.

6. „Shake Speares / SONNETS. / Never before Imprimed. / AT LONDON / by G. Eld for T.T. and are / to be folde by William Afpley. / 1609” - folio.

Trupa de la Globe îi va mai interpreta până în 1613 alte trei piese (scrise se pare însă în colaborare cu succesorul său - John Fletcher). În acel an, teatrul Globe a fost cuprins de un incendiu devastator în care s-au pierdut toate manuscrisele aflate acolo, inclusiv cele ale lui Shakespeare. Reconstituirea rapidă a clădirii după numai un an, cu ajutorul și al lui Richard Burbage, nu a putut însă readuce la lumină textele originale ale lui Shakespeare, urmând ca acestea să fie reconstituite din memoria prodigioasă a actorilor vremii și publicate postum în volumul *First Folio* (1623), ce cuprindea doar 20 de piese.

În 1616, Willam Shakespeare își face testamentul în deplină stare de sănătate, dar decedează (după cum susține episcopul local John Ward în *jurnalul* său⁷) în scurt timp, ca urmare a unei petreceri prelungite cu doi scriitori prieteni ce veniseră de la Londra să-l viziteze (Drayton și Ben Jonson).

Mai mare cu șapte ani decât Will, Ann Shakespeare i-a supraviețuit soțului cu încă pe atât...

Istoria și istoriile lui Shakespeare

„Ca dramaturg, Shakespeare a folosit, la rândul său, o serie de subiecte din literatura renascentistă italică, din mitologia grecolatină, din istoria relativ recentă a Angliei (a îmbinat tradiția dioramelor istorice cu adaptarea datelor din *Cronicile lui Hall*⁸ - 1548 și Holinshed - 1587), dar și din memoria orală. Numai că doar teatrul său a fost capabil de a produce o revoluție culturală (în cadrul teatrului elisabetan - n.n.), inclusiv la nivelul dreptului de autor, pentru că a fost creat sub semnul unei originalități ce a implicat pentru prima dată *multiple niveluri ale scriiturii*.



7. A. L. Rowes, *Shakespeare: A Biography*, Harper & Rowes, New York, 1963 și S. Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, Oxford University Press, Oxford, 1991, apud: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare, consultat la 1.10. 2020.

8. Cronica acestuia i-a servit ca sursă de documentare lui Shakespeare, în afara „dioramelor“ istorice naționale propriu-zise, și pentru adaptările libere din: Regele Lear, Macbeth și Cymbelyne.

Intenția declarată a operei shakespeariene a fost aceea de a distra publicul, dar și de a glorifica familia Tudorilor, strămoșii reginei Elisabeta I, care prin ea s-au impus pe fondul rivalităților din Războiul celor Două Roze (1455-1485) între casele Trandafirului Alb, de York, și cel Roșu, de Lancaster⁹. În realitate, fusese vorba doar de încetarea războaielor interne distrugătoare pentru ambele clanuri, prin intermediul unui armistițiu diplomatic realizat prin căsătorirea lui Henric al VII-lea (Lancaster) cu Elisabeta de York. Cum Artur, fiul lor cel mai mare ce trebuia să moștenească conform Legii salice Tronul Angliei, următorul, Henric, s-a dedicat inițial unei vieți intelectuale. Dar, în urma morții în adolescență a lui Arthur, Henric a trebuit să preia Coroana, ceea ce i-a scos în evidență aspecte contradictorii de caracter: militantismul asiduu pentru unitatea și supremația în lume a Albionului, dar și înșiruirea mai multor neveste cu care s-a putut căsători după ieșirea Protestantă de sub jurisdicția papală, urmată de crearea Anglicanismului și trecerea la prigoana catolicilor... Din căsătoria agitată lui Henric al VIII-lea cu Anne Boleyn, cea de-a doua soție din cele șase (nu opt, cum susține legenda), de care s-a despărțit prin trimiterea acesteia la eșafod, se născuse însă aceea care urma să devină regina Elisabeta I. Dar rivalitățile nu au încetat, dând naștere intrigilor sângeroase. Verișoara Elisabetei, Maria Stuart, va încerca să o uzurpe, așa că finalmente Elisabeta a trimis-o la eșafod. De dincolo de moarte, Maria Stuart și-a luat însă o „revanșă”: după decenii, fiul ei, Jacob I, i-a urmat Elisabetei pe tronul Angliei...

„Această preocupare (regalistă – n.n.) a scriitorului este explicabilă, atât din perspectiva respectului sincer față de monarhia britanică, dar și ca o formă de *captatio benevolentiae* și a protecției din partea Curții regale, implicit a publicului. În plus, sosirea lui Shakespeare la Londra a coincis cu urca-



9. Cristian Stamatoiu, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Eikon și Școala Ardeleană, București și Cluj-Napoca, 2015, p. 148.

rea pe Tronul Angliei a Elisabetei I în 1588, ceea ce i-a permis să fie martorul unei epoci istorice de legendară dezvoltare”.¹⁰

Numai că, după 1603, odată cu venirea la putere a succesorului ei, Jacob I, situația s-a complicat, pentru că noul rege era fiul Mariei Stuart a Scoției, pe care verișoara ei Elisabeta I o trimisese la eșafod... Dintr-o dată, Shakespeare a fost deci nevoit să schimbe obiectul admirației sale istorice dinspre Tudori, spre șirul de opt cavaleri Stuarti de la care se revendica Jacob. Schimbarea de azimut s-a efectuat însă foarte diplomatic, prin așezarea personajului pozitiv Banquo din *Macbeth* exact în descendența unui astfel de ilustru șir de Lorzi. Damnarea lui Macbeth și a soției sale au fost de asemenea asociate cu condamnarea inițiatorilor „Complotului trădător al prafului-de-pușcă” prin care se plănuia aruncarea în aer a Parlamentului la sosirea lui Jacob I. Finețea psihologică și diplomația au fost duse până acolo, încât amorsarea conflictului din *Macbeth* prin apariția celor trei vrăjitoare venea în întâmpinarea pasiunii regelui pentru ocultism! Dar, în ansamblu, susținerea indirectă a regalității a fost asociată cu un mesaj politic hotărât, omologul dramatic al noului rege (Banquo) luptând cu tirania cuplului Macbeth pentru salvarea libertății, fapt ce se pare că nu a prea atenuat excesele autoritare ale lui Jacob I...

„Mai apoi, venea intenția critică a unui comentariu fabulistic la adresa vieții de Curte din vremea sa, folosindu-se însă de parabole pentru a nu fi condamnat de putere pentru dezvăluirea unor intrigi de culise sau de „secrete à la Polichinelle”. Desigur, aceste referințe anecdotice s-au pierdut odată cu memoria colectivă a contemporanilor lui Shakespeare, ceea ce nu afectează însă cu nimic valoarea operei sale, deoarece ea nu rezidă în dezvăluiri ale intrigilor de la Curtea Elisabetei I și, ulterior, a lui Iacob I, ci din sondarea eternului uman de oricând și de oriunde. În profunzimea textului său, Shakespeare a răsădit profunde meditații asupra raporturilor dinamice dintre individ și sine, în contextul trăirilor erotico-tanatice, legate îndeosebi de obsesia deținerii și exercitării



10. *Ibidem*.

puterii politice absolute. Tensiunea dramatică a acestor texte nu provine din desfășurarea subiectului, care era îndeobște larg cunoscut; abordarea shakespeariană era și este fermecătoare, datorită dezbaterii implicite de idei împletite perfect cu tehnica scriitoricească. *Straturile semantice*¹¹ ale scriiturii shakespeariene degajă invariabil rezistența față de tentația dezumanizării, în timp ce stilul său literar miza pe: tehnica oratorică a unor exerciții când de admirație, când de contestație; alternarea cu naturalețe în somptuoase dezbateri a argumentelor și contraargumentelor față de același referent; relativizarea binelui și a răului, totul (de)curgând într-o magică fluentă¹² a rimării ideatice și a vorbirii cu meșteșug.

*

„Cele 37 de creații shakespeariene formează o unitate, putându-se vorbi în acest caz de *un sistem Shakespeare*. Dramaturgia „Marelui Will“ este genială, pentru că el a avut primul intuiția de a defaza tematica subiectului față de aceea a semnificației de profunzime. Sub aparența unui conflict lesne de asimilat de către conștiința publicului, *sistemul* poate degaja mereu noi semnificații secunde (cât și mize existențiale neașteptate), asigurând celor două planuri un caracter universal și etern valabil, atât în timp, cât și în spațiu.”¹³

Bibliografie:

- ALLAIN, Paul; Harvie, Jean, *Ghidul Routledge de teatru și performanțe*, traducere de Cristina Modreanu, Ilinca Tamara Todoruț, București, Editura Nemira, 2012.
- BARBA, Eugenio; Savese, Nicola, *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, traducere din limba italiană de Vlad Russo, București, Nemira, 2018.
- BEST, Michael, *Shakespeare's Life and Times* [Viața pe timpurile lui Shakespeare, en.], Internet Shakespeare Edition, la 1.03.2020.

◇

11. Inițial: „Foietajul semantic al scriiturii” – n.n.

12. *Ibidem*, pp. 148-149.

13. *Ibidem*, p. 149.

- BROOK, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, traducere de Anca Măniuțiu, Craiova, Editura Aius, 2003.
- KOTT, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, traducere de Anca Livescu și Teofil Roll, București, Ed. pentru Literatură Universală, 1969.
- LĂZĂRESCU, Dan, *Introducere în shakespeareologie*, București, Editura Univers, 1974.
- LEVIȚCHI, Leon, *Istoria literaturii engleze și americane* (ed. II), vol. I, București, Editura ALL, 1998.
- RUSSELL Brown, John, *The Oxford Illustrated History of the Theatre* [Istoria ilustrată Oxford a teatrului, en.], Oxford, Oxford University Press, 2001.
- STAMATOIU, Cristian, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Eikon și Școala Ardeleană, București și Cluj-Napoca, 2015.

Resurse web

- <https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/shakespedia-index>;
- <https://www.opensourceshakespeare.org/search/search-advanced.php>;
- <http://absoluteshakespeare.com>;

CONVERGENȚE

ADAPTABILITATEA TEATRELOR ÎN SITUAȚII EXTREME. TEATRUL ÎN VREMEA PANDEMIEI

Minodora Codarcea

1. Cauze

In luna martie, când stagiunea se află în plină desfășurare, când au loc cele mai multe premiere, când se repetă pentru spectacolele de sfârșit de stagiune, când sălile sunt arhipline, când biletele sunt vândute cu anticipație, un virus minuscul, imperceptibil cu ochiul liber, răstoarnă totul cu susul în jos, obturează, sugrumă, scufundă, sucombă de pe o zi pe alta, deopotrivă, viața economică și cea culturală. Situația ivită depășește orice închipuire, orice constrângeri dictatoriale. Înainte de 1990, în zilele de doliu național, decretate cu ocazia dispariției unor politicieni de seamă, instituțiile culturale își modificau repertoriul, aplecându-se spre drame, posturile de radio și televiziune se întreceau în difuzarea concertelor simfonice, spre deliciul melomanilor. Acum, însă, potrivit dispozițiilor legale, pentru o perioadă necunoscută, instituțiile de cultură (muzeele, bibliotecile, teatrele dramatice, teatrele de păpuși și marionete, de revistă, de balet, de operă, de operetă, filarmonicile etc.) sunt nevoite să-și sisteze toate activitățile.

2. Situația teatrelor

În atare condiții, teatrele fiind închise publicului larg, actorii recurg la soluții ingenioase, năstrușnice, transmise pe internet, lecturând poezii și proză din programa școlară sau cu ocazia Zilei Internaționale a Copilului. Condițiile și posibilitățile de înregistrare a imaginii și a sonorului în

condiții de izolare la domiciliu generează momente de cele mai multe ori ilariante.

2.1. *Teatru on-line*

Varianta spectacolelor de teatru, căci ele ne interesează în acest caz, transmise on-line pe rețelele de socializare și pe diferite site-uri de pe internet, este o soluție de avarie, provizorie, însă acestea, fiind filmate *uneori* cu stângăcie, în mod amatoricesc, fără pretenții estetice, sunt greu digerabile. Ele oferă, în schimb, ocazia urmăririi spectacolelor văzute sau nevăzute încă pe scena teatrelor. Asta poate fi o soluție temporară, nu poate deveni nicidecum o cutumă.

2.2. *Soluții manageriale*

Se pune întrebarea: ce pot face angajații instituțiilor teatrale? Din nefericire, în urma experienței prin care au trecut teatrele, cred că se impune un set de măsuri, prevăzute de manageri, pentru situații deosebite, cuprinse atât în ROI (Regulamentul de Ordine Interioară), cât și, implicit, în Fișa posturilor.

În acest sens, ar trebui găsite resurse (de la minister, din rândul mediului privat, din fonduri europene etc.) pentru crearea a două studiouri profesionale, unul audio și unul video, precum și pentru achiziționarea și implementarea unei scene mobile performante. Beneficiile în urma acestor investiții fiind de natura artistică, umană și nu în ultimul rând materială, ele sporind considerabil veniturile proprii ale instituției. Totodată, aceste investiții (privite prin prisma ultimelor evenimente – pandemia de Covid-19) îi rezervă instituției teatrale posibilitatea să evite situațiile neplăcute, ivite de pe urma reorganizării, restructurării, a șomajului tehnic, a concediilor fără plată etc.

2.3. *Stagiune estivală*

Instituțiile teatrale își pot prelungi stagiunea peste vară, instituind stagiunea estivală, oferind publicului anumite

spectacole în aer liber, după cum propune și ministerul de resort. Companiile de teatru pot oferi spre deliciul publicului spectacole de divertisment, de comedii spumoase montate în spații neconvenționale (teatre de vară, parcuri, parcuri de distracții, parcuri de copii, piațete, curți de castele și cetăți, zone de agrement etc.), jucate pe timpul verii, în funcție de condițiile meteorologice, sau pe scenele montate ad-hoc pe diferite terase de consumație, asemenea grădinilor, berăriilor de pe vremea lui Caragiale și Tănase. Impedimentul principal ar fi posibilitatea teatrului instituționalizat de a-și încheia, pentru astfel de spectacole, contracte de prestări cu diferiți întreprinzători privați sau instituții municipale, orașenești, comunale, sătești, predispuși actului cultural oferit. Desigur, aceasta atrage după sine modificări în fișa de post a actorilor și a personalului tehnic de scenă, urmând să contribuie și la evaluarea activității de peste an a fiecăruia în parte. Personalul angajat cu contract de muncă pe perioadă determinată, pe o stagiune, odată cu încetarea stării de urgență și de alertă și a asigurării unui venit oferit de ministerul de resort, se va trezi în prag de vară fără slujbă și fără nicio lețcaie în buzunar. Ideal ar fi să li se prelungească perioada de angajare cu un termen echivalent cu durata stării de urgență și de alertă, instituite pe teritoriul țării.

2.4. Situația actorilor independenți

Actorii independenți au în acest caz un mare avantaj, fiindcă ei pot să apară în mod liber, în orice spațiu, susținând, în primul rând, *sketch-uri*, numere de *stand-up comedy*, să recite, să interpreteze monologuri ale diferitelor personaje cunoscute din dramaturgia românească și universală. Dacă evoluția pandemiei va permite să se organizeze zile ale localităților, actorii pot să le ofere organizatorilor o gamă întreagă de producții teatrale sau de music-hall. La fel, se pot angaja să-i sprijine în particular pe copiii și școlarii rămași la domiciliu, la solicitarea părinților, în procesul de învățare a limbii române, maghiare, germane și idiș (dacă ne referim la limbile de expresie ale teatrelor din țara noastră) sau a altor discipline de învățământ.

Există și alternativa participării la filmări pentru filme de scurt- și lungmetraj, spoturi publicitare și în alte producții de televiziune. Odată cu descătușarea post-stare de urgență/alertă, activitățile de filmări pe platouri se vor reactiva probabil într-un ritm nesperat de alert. Posturile de radiodifuziune de stat și private pot să le ofere timp de antenă, cooptându-le la prezentarea și/ sau susținerea diferitelor emisiuni.

Nu în ultimul rând, actorii pot să se angajeze ca statui vivante, în orice spațiu frecventat de public.

2.5. Distanța fizică

O problemă nou ivită în lumea teatrului este asigurarea distanței optime dintre persoane, atât în scenă, cât și în rândul privitorilor. Așezarea publicului la distanță stabilită de lege, purtatul obligatoriu al măștii de protecție nu prezintă un impediment în derularea actului teatral. Unele soluții propuse de diferite teatre de mare renume, cum ar fi Berliner Ensemble, cu păstrarea fiecărui al treilea rând și a fiecărui al treilea loc în stal, sunt extrem de costisitoare și pare de domeniul science-fiction-ului, totodată, înstrăinează și are ca rezultat dezumanizarea publicului. Se pune întrebarea, justă de altfel: aplauzele se vor auzi de pe bandă? Pe scenă, problema se poate rezolva foarte ușor, dacă actul artistic este susținut de un singur interpret sau cu un număr redus de actori. La alegerea repertoriului trebuie să se țină seama de numărul redus de personaje, scenetele și piesele într-un act scrise de Ion Luca Caragiale, Ion Băieșu, Theodor Mazilu, Matei Vișniec, Sławomir Mrożek, Eduardo de Filippo, Aldo Nicolaj, Peter Shaffer, Ferenc Molnár etc. sunt la îndemâna oricui (atenție, în schimb, la drepturile de autor). Se pot aborda și scene non-verbale, de teatru gestual, pe marginea unor texte mai mult sau mai puțin cunoscute, scenete vesele cu inserții muzicale (ar putea reveni stilul pamfletar al lui Constantin Tănase), mini-spectacole de revistă și de păpuși și marionete. Copiilor și părinților/bunicilor acestora, li se pot oferi în spații neconvenționale mini-spectacole de păpuși și marionete, ca în bâlciurile de odinioară.

2.6. Situația personalului non-artistic

Pe lângă sarcinile de producție legate de executarea decorurilor, a costumelor și a recuzitei spectacolelor programate pentru perioada estivală, personalul din ateliere se poate reprofila în confecționarea măștilor, vizierelor și costumelor de protecție, destinate atât personalului propriu, cât și pieței libere, în spiritul legislației în vigoare. Iar în lunile fără activitate, la sediul instituțiilor teatrale, se pot efectua lucrări de întreținere și reparații anuale sau capitale, lucrări de igienizare și de investiții privind asigurarea condițiilor de igienă în condițiile pandemiei cu coronavirus.

3. Epilog

Teatrul este arta care s-a născut în Antichitate și a supraviețuit în epocile cele mai sumbre ale istoriei. Dacă teatrul a întreținut speranța locuitorilor înfometați din Leningradul aflat sub blocada naziștilor timp de 872 de zile, atunci teatrul va izbuti din nou. Cele nouă muze, dar mai cu seamă Thalia și Melpomene, sunt imune la orice viruși, cu sau fără coroană!

RECENZII

PREEMINENȚELE TEHNICII LUI MICHAEL CEHOV

Ioan Ardelean

!! Cuvintele lui Petit merg direct la inima tehnicii lui Cehov... Oricine caută o cheie pentru a înțelege mai multe despre tehnica lui Michael Cehov o va devora", spune Jessica Cerrullo, membru al Asociației Michael Cehov din NYC, despre cartea lui Lenart Petit. Experiența de actor acumulată de-a lungul anilor, dar și cei peste douăzeci de ani de profesorat, l-au ajutat pe Leonard Petit să înțeleagă în profunzime această tehnică complexă, iar în *Manualul lui Cehov - Pentru Actori*, el creionează una dintre cele mai influente și inspirate metode de formare a actorilor. Cu această carte, Lenard Petit dorește să ne reamintească faptul că actorul trebuie să învețe să simtă invizibilul. Iar așa cum Michael Cehov a încercat să rezolve multe dintre problemele pe care le întâmpină actorul, mai ales atunci când este vorba despre emoție și spontaneitate, Lenard Petit ne conduce, prin explicațiile și exercițiile propuse, pe un drum care să deschidă, *fără tortură sau durere, ușa emoțiilor*. Exercițiile propuse de Lenard Petit sunt menite să-l conducă pe actor atât pe drumul înțelegerii, cât și pe cel al asumării tehnicii propuse de Michael Cehov. „Esența profesiei noastre este să oferim în mod constant. Astfel că mai întâi oferim corpul nostru, după care vocea, emoțiile, sentimentele, fantezia, adică tot ceea ce oferim și personajului nostru“, afirmă Michael Cehov. Așadar, teatrul nu este doar un spectacol de divertisment sau un spectacol care să educe sau să informeze publicul. Intenția teatrului este de-a ajunge la spectator prin diferite mijloace pentru a le schimba, într-un fel sau altul, modul în care percep realitatea sau realitatea în care trăiesc.

După ce am făcut cunoștință cu *Obiectivele Tehnicii (ener-*

gia, imaginația, forma, concentrarea, gestul, senzația, impulsul, motivația interioară, cea exterioară, plăcerea de-a da și de-a primi), Lenard Petit ne propune studierea minuțioasă a celor *cinci principii* pe care Michael Cehov le-a descoperit și pe care actorul trebuie să le urmeze pentru a ajunge la desăvârșire. Dar înainte de-a trece la cele *cinci principii*, aş atrage atenția asupra diagramei, în care Lenard Petit prezintă *obiectivele tehnicii* și legăturile dintre acestea. La o primă privire, aruncată asupra acestei diagrame, observăm că fiecare element este conectat cu unul sau mai multe elemente, dar la o analiză mai atentă realizăm, de fapt, că fiecare element privește în toate direcțiile și că există o totală conexiune între ele. În concluzie, niciun element nu poate exista, nu se poate dezvolta fără existența celorlalte. Pornind de la ideea lui Michael Cehov, că „...trupul și psihologia se regăsesc în zonele subconștiente ale sufletului nostru creativ“, autorul descrie relația dintre *trup* și *minte* drept unul și același lucru. Exercițiile fizice, prezentate în această carte, au fost create pentru a antrena și dezvolta în actor atât concentrarea, cât și fantezia. Mișcarea actorului pe scenă trebuie să aibă poveste și motivație, ea nu este doar educație fizică, actorul nu execută doar mișcări în sine. Din punctul de vedere al lui Lenard Petit „Dacă psihologia și trupul sunt unul și același lucru, ajungem la concluzia că tipul de trup, pe care o persoană îl are, îi determină personalitatea“. Cel de-al doilea principiu aduce în prim plan elementele intangibile; *spațiul, relațiile, emoțiile, trupul imaginar, centrul imaginar* sau *atmosfera personală*. Adică ceea ce actorul creează pe scenă datorită concentrării. Bineînțeles că aceste elemente nu sunt palpabile, dar cu siguranță știm, simțim atunci când ele sunt prezente. Rudolf Steiner și filosofia spirituală și-au pus amprenta pe cel de-al treilea principiu. El se referă la *spirit*, dar nu din punct de vedere religios; *spiritul* care este în directă conexiune cu subconștientul, cu inteligența intuitivă și în totală contradicție cu analiza. După cum se știe, creierul nostru este format din două emisfere, care, deși sunt foarte asemănătoare din punct de vedere anatomic, se deosebesc totuși din punct de vedere funcțional. Dintotdeauna actorii au fost învățați să analizeze lucrurile pentru a le înțelege, adică li se activează emisfera stângă a creieru-

lui; emisfera logică, verbală, matematică, analitică, numerică, secvențială, liniară și temporală. Așadar, cel de-al treilea principiu este în directă legătură cu emisfera dreaptă a creierului, cea sintetică, spațială, holistică, intuitivă, emoțională, artistică, picturală, creativă și imaginativă. Emisfera care are abilitatea de-a sintetiza lucrurile, de-a crea arhetipuri, gesturi psihologice, adică de-a crea ceva ce publicul vede. Din al patrulea principiu se desprinde ideea că, atunci când vorbim de tehnică ne referim la un singur lucru. Dar așa cum am mai afirmat, tehnica este ceva mult mai complicat cu mai multe componente, pe care noi trebuie s-o privim ca pe-un întreg. Trebuie să implici toate componentele, chiar dacă tu activezi și lucrezi numai cu o anumită componentă, deoarece ele sunt conectate între ele exact ca o rețea. Ultimul principiu se referă la *libertatea creativă* pe care o are artistul numai datorită tehnicii. Acel dialog pe care tu, actorul, trebuie să-l ai tot timpul cu tehnica pentru a afla care dintre componentele ei sunt mai aproape de tine și cu care poți comunica mai bine, care ți se potrivește, care te avantajează și care te ajută să ajungi la performanță. După părerea lui Michael Cehov, tehnica „va schimba dinamica gândurilor“.

Capitolul al treilea este rezervat principiilor dinamice: *energiei, imaginației, concentrării, expansiunii și contracției, spațiului, gândirii, sentimentelor, voinței și celor patru frați (plăcerea, forma, frumusețea și sentimentul întregului)*. În partea a patra, facem cunostință cu *instrumentele* pe care actorul le folosește în munca lui, iar Lenard Petit ni le propune spre studiere și înțelegere. Acest capitol are o dinamică aparte, deoarece are în componență și anumite exerciții practice. De exemplu la subcapitolul *Crearea personajelor cu ajutorul arhetipurilor*, exercițiul descris de Lenard Petit începe dintr-o poziție de nemișcare. Interesantă această abordare de-a lucra cu sentimentul din poziția *pe loc repaus*. Actorul trebuie să stea în liniște și nemișcare, gândindu-se la arhetipul pe care vrea să-l interpreteze. Imaginea este echivalentă cu cea a avionului în taxi. Adică acel moment în care avionul așteaptă, în nemișcare și cu motoarele turate la maxim, comanda de decolare, de la turnul de control. Din această poziție inițială, de nemișcare și cu picioarele bine înfipite în podea, actorul trebuie să înceapă

să-și definească, în cuvinte, arhetipul la care se gândește. În această primă fază a exercițiului, atenția și concentrarea trebuie să fie îndreptate înspre interior. „Odată ce actorul și-a definit arhetipul ales, cu siguranță va simți un impuls care-i va defini tipul de mișcare“, ne asigură autorul. În momentul în care actorului îi este foarte clar tipul arhetipului ales, el poate începe deplasarea, la libera lui alegere, prin spațiul de joc. „Dacă actorul își creează personajele ponind de la mișcare, el va ajunge să execute, nu numai mișcări clare și curate, care din punct de vedere estetic sunt plăcute văzului, ci va dezvolta și o sensibilitate pentru formă“, spune Lenard Petit.

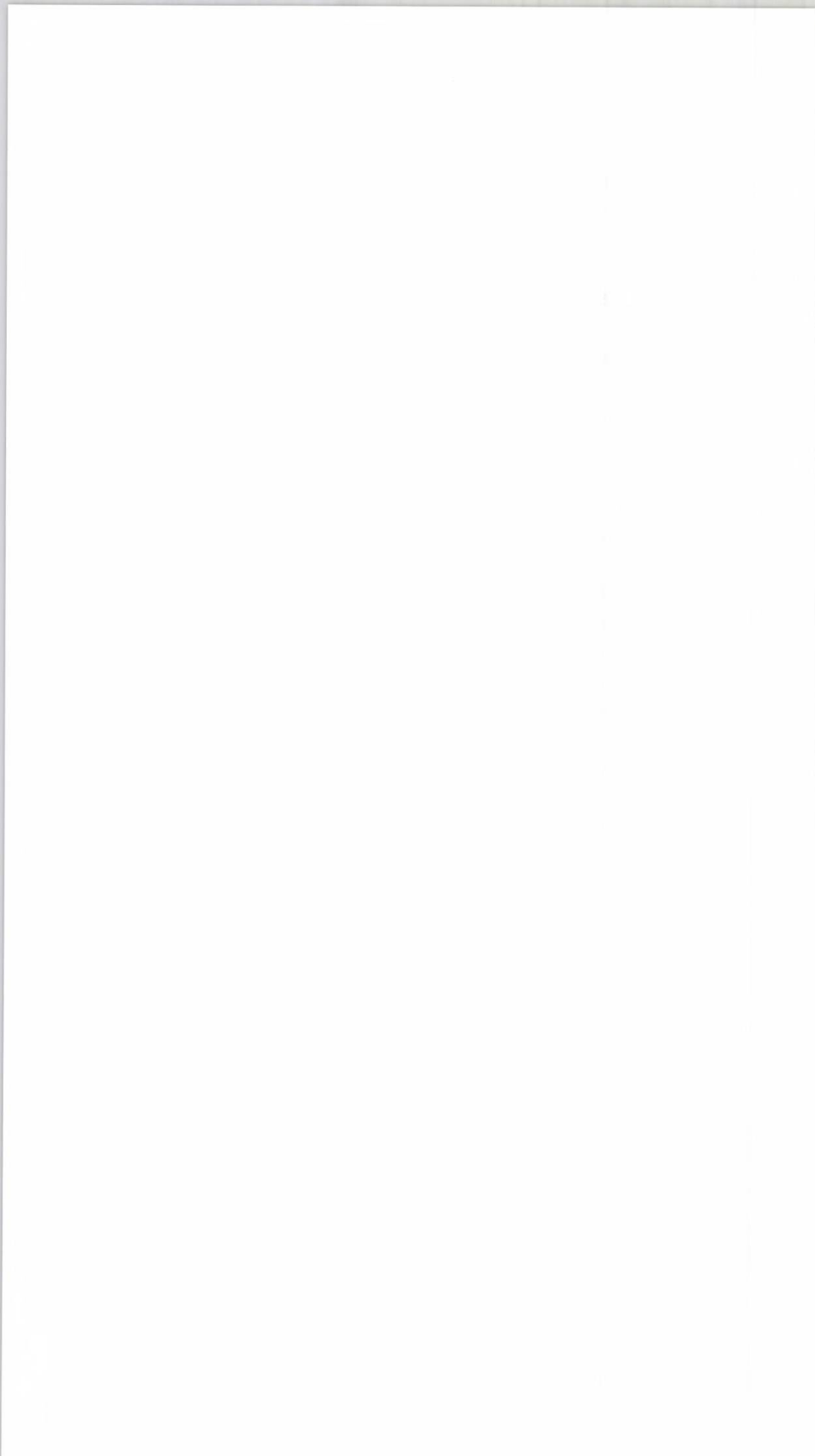
Stilul de prezentare al celui de-al cincilea capitol nu mai este atât de precis și științific și de aceea lecturarea lui este mai ușoară. Pe lângă faptul că sunt descrise, în cel mai amănunțit detaliu, foarte multe exerciții practice, apar și comentariile studenților sau ale celor care participă la workshop-uri. Învățăm despre propriile gânduri, blocaje, poticniri, decepții și nu în ultimul rând despre succesele lor. Exercițiul cu aruncarea mingilor de la un actor la altul este foarte interesant, așa cum ni-l expune autorul, iar explicațiile pe care ni le oferă Leonard Petit nu fac altceva decât să întărească, dacă mai era nevoie, ideea că actorii trebuie să fie capabili să pătrundă înțelesul textului, fără să se folosească de el, și să exploreze conexiunea dintre mișcare și cuvânt.

Și iată-ne ajunși, în periplul nostru, și la cel de-al șaselea capitol în care ne sunt oferite răspunsuri la anumite întrebări despre tehnica folosită și creată de Michael Cehov. Chiar dacă de la început această tehnică ne atrage, îndoielile nu ne părăsesc. Desigur că nu reușim să înțelegem de la început cum, pornind de la mișcare, putem crea ceva organic și sincer. Dar odată ce ne familiarizăm cu limbajul și elementele acestei tehnici, șovăiala, ezităările și neîncrederea sunt spulberate una câte una. Tot la începutul celui de-al șaselea capitol am fost foarte surprins să descopăr că pentru foarte mulți, așa cum concludența Leonard Petit, tehnica folosită de Michael Cehov pornește *dinspre exterior înspre interior*. Lucru destul de ciudat, deoarece pe parcursul lecturării acestei cărți, ni se formează o cu totul altă percepție despre acest tip de antrenament.

Desigur, trupul este în exterior și forma lui este mereu aceeași, doar mărimea și proporțiile diferă de la persoană, la persoană. Așa este, trupul (exteriorul) trebuie să se conecteze cu interiorul, cu fantezia, emoțiile, senzațiile, etc., dar rolul fanteziei, al emoțiilor, al senzațiilor, etc. este să iasă din interior și să comunice, în exterior, cu trupul. „După părerea mea, tehnica lui Cehov nu pornește *din afară înspre interior*: este probabil cea mai *din interior înspre exterior* tehnică care există“, afirmă Lenard Petit.

Împărțită în șase capitole: 1. *Obiectivele Tehnicii*, 2. *Principiile Tehnicii*, 3. *Principiile dinamice*, 4. *Instrumentele*, 5. *Aplicarea și* 6. *Stăpânirea tehnicii*, cartea lui Lenard Petit este un ghid pentru cei care studiază, lucrează sau se întâlnesc pentru prima oară cu tehnica lui Michael Cehov. Atât partea științifică, cât și partea practică oferă instrumentele de care fiecare actor are nevoie pentru a pune în aplicare principiile acestei tehnici. *Contopirea emoției interioare și-a adevărului interior al lui Stanislavski cu frumusețea impactului spiritual al lui Steiner; căutarea adevărului personajului din spatele cuvintelor și din spatele scriitorului; gândirea în imagini*, iată câteva din elementele care fac parte din tehnica lui Michael Cehov.

Lenard Petit, *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor*, Routledge, Taylor & Francis Group 2010, 182 p.



TEHNICA MICHAEL CEHOV

Interviu cu Leonard Petit

Ioan Ardelean

Leonard Petit este regizor, actor, profesor și Directorul Artistic al Studioului Michael Cehov din orașul New York. A predat cursuri de arta actorului, care au la bază tehnica propusă de Michael Cehov, la Școala de Arte Mason Gross din cadrul Universității Rutgers din New Jersey, SUA. Atât cunoștințele sale despre tehnica lui Michael Cehov, cât și faptul că este unul dintre puținii profesori instruiți de membrii inițiali ai Școlii de Teatru Michael Cehov, l-au făcut să fie recunoscut ca fiind unul dintre cei mai importanți profesori ai acestei tehnici. El a interpretat diferite roluri sub bagheta unor renumiți regizori precum Julie Taymor, Meredith Monk, Richard Foreman, Ping Chong și mulți alții, iar în calitate de membru al Asociației Internaționale Michael Cehov, a fost invitat să predea cursuri de actorie la Teatrul de Artă din Moscova, Școala Internațională de Film și Televiziune din München, Universitatea Helsinki, precum și ateliere de actorie în Danemarca, Amsterdam, Berlin, Zurich, Londra, Riga și Irkutsk Siberia. În ultimii treizeci de ani, a colaborat cu foarte mulți artiști, pentru a crea opere originale pentru scenă, cinema și televiziune. Am avut deosebită plăcere să stau de vorbă cu domnia sa, la New York, și să-mi răspundă la următoarele întrebări.

Ne puteți spune câteva cuvinte despre profesorul dumneavoastră, Deirdre Hurst du Prey? Ceea ce m-ar interesa este relația dintre profesor și student, atmosfera din clasă, adică felul în care domnia sa își concepea orele de actorie.

Toți profesorii pe care i-am avut și cu care am studiat au lucrat, la rândul lor, cu Michael Cehov. Unii în Anglia la Școala Dartington Hall, iar alții în SUA la Hollywood. Acum pot să afirm că cei care predau această tehnică, nu respectă întru totul stilul lui Michael Cehov. Fiecare își urmează propriul stil. Spun asta, deoarece însuși Cehov și-a încurajat studenții să-și descopere propriul stil de-a predă, pentru că numai în acest fel vor reuși să predea ceea ce știu și înțeleg. Numai în acest fel vor reuși să producă o simbioză și să practice *Tehnica Cehov*. Din discuțiile avute cu profesorii mei, știu că unele dintre exercițiile și ideile lui Michael Cehov nici ei nu le-au îmbrățișat sau, mai bine zis, n-au vibrat cu ele și deci, nu le-au predat. În consecință, nici eu, nu am urmat întru totul exercițiile propuse de Michael Cehov. Dar în întrebarea ta o menționezi pe Deirdre du Prey. Știi că ea l-a însoțit pe Michael Cehov peste tot, chiar și atunci când Studioul Teatrul lui Cehov a fost mutat de la Dartington Hall din Anglia, la Ridgefield în Connecticut, SUA. Tot ea este cea care l-a ajutat să bată la mașină textul cărții, *Către actor* și tot Deirdre du Prey este cea care a colaborat cu profesorul Paul Marshall Allen, la revizuirea textului. Nu-mi mai amintesc exact felul în care Deirdre du Prey și-a început cursurile, dar știu că vorbea mult. Dacă îi adresai o întrebare, ar fi fost în stare să vorbească ore în șir fără să se oprească. O femeie mică de statură, cu personalitatea unui profesor de școală elementară, Deirdre du Prey era ca o jucărie. Îi învârteai cheița și ea începea să se miște și să vorbească despre profesorul Cehov. A venit să mă vadă în multe spectacole și m-a plăcut foarte mult. Atunci când m-am hotărât să deschid studioul aici, în NYC, i-am cerut permisiunea și-a spus *da, tu ești cel care poate s-o faci. Ești tânăr, ai studiat cu toți acei oameni, dar ar trebui să știi că nu ești Michael Cehov, nu poți fi el, el este genial* și-a început să râdă și să-mi povestească din nou și din nou despre geniul lui Michael Cehov. Inițiată de către Michael Cehov în filosofia educațională a lui Rudolf Steiner și antropozofie, Deirdre du Prey a fost și Profesor Waldorf. Era o femeie blândă și caldă, iar la orele ei am lucrat mult cu imaginația și fantezia.

Ați afirmat despre Michael Cehov că a imaginat Teatrul Viitorului. Ce v-a determinat să faceți această afirmație?

În carte am amintit că la început, în USA, atunci când Michael Cehov preda cursuri de actorie sau când ținea conferințe, nu erau mulți cei care-l ascultau. Cu Stanislavski și Stella Adler a fost altceva, pentru că Stanislavski a fost cel care i-a sugerat Stellei Adler să-l caute și să-l găsească pe Michael Cehov, pe această „speranță a viitorului“. Dar oamenii de teatru din America, nu l-au ascultat cu adevărat. Există o carte, „Lecții pentru actorii profesioniști” de Deidre du Prey, în care Michael Cehov predă lecții de arta actorului, actorilor din NYC. Mulți dintre ei erau pregătiți de Lee Strasberg sau aveau la bază cunoștințe despre *Metodă* sau *Sistem*. După ce și-a încheiat unul din cursuri, Michael Cehov i-a spus lui Deidre du Prey, *nu mai vreau să lucrez cu acești oameni*. Chiar și din această carte reiese faptul că Michael Cehov nu înțelegea de ce actorii erau atât de reticenți la tot ceea ce era nou. De ce nu aveau încredere în ceea ce le prezenta el și de ce își doreau să facă numai lucruri pe care le știau deja. El le propunea ceva diferit, dar ei erau sceptici și nu acceptau modul său de predare. El le vorbea despre antropozofie, despre o lume spirituală obținută prin cercetare spiritual-științifică, despre existența unor facultăți de percepție suprasensibilă pe care oamenii le au, despre ceva mult mai înalt decât materialismul. De fapt, atunci când le vorbea acestor actori, el se opunea, cu pozitivismul său științific, materialismului religios care, în viziunea lui, era dăunător artei. Dar actorii preferau să se bazeze pe ceea ce știau, așa că lucrurile n-au mers prea bine pentru Michael Cehov. Am citit o carte numită *Stanislavski în America*, un fel de arbore genealogic, o diagramă a influenței lui Stanislavski în teatrul american. La început Maria Ouspenskaya și Richard Boleslavski, după care urmează influența lui Lee Strasberg and *The Theatre Group* și toți ceilalți. Arborele începe să crească, iar la final apare Michael Cehov și totul se sfârșește. Ceea ce nu este corect, pentru că au fost și oameni care l-au urmat pe Michael Cehov dar, din păcate, nu au trecut la fapte, nu au acționat.

Eu cred că s-a întâmplat așa, pentru că la acea vreme oamenii n-au reușit să perceapă lucrurile despre care vorbea Michael Cehov. Astăzi vremurile s-au schimbat, noi am mai evoluat și putem înțelege și vorbi despre lucruri spirituale, energie, etc. Am scris despre acest subiect în cartea mea și vreau să cred că noi suntem actorii din teatrul viitorului pentru că acum suntem mai receptivi la propunerile lui Michael Cehov. Da, sunt de acord cu ceea ce ai afirmat tu, că tehnica lui Michael Cehov vrea să-i facă pe actori să simtă invizibilul.

Ce le spuneți studenților despre improvizație și cât de importantă este improvizația în munca dumneavoastră?

Improvizația este tehnică. În clasa mea de curs nu sunt scaune sau mai bine zis sunt scaune dar nu ne așezăm pe ele, ci le folosim în improvizație. Suntem mereu în picioare într-o poziție activă, așa cum ne-a cerut Michael Cehov. Eu predau o tehnică, așa că mă bazez pe tehnică și cred în actorul care are tehnică. Eu la rândul meu sunt un actor tehnic, așa că de la început prezint studenților câteva principii pe care să le urmeze și instrumente pe care să le folosească în munca lor. După aceea, ei sunt cei care trebuie să încerce, să lucreze și să experimenteze, pentru a descoperi și înțelege cum reacționează trupul lor. Odată parcursă această etapă, începe joaca, pentru că improvizația înseamnă joacă. Iar dacă totul este legat de improvizație, și grupul va fi întotdeauna activ, implicat, atent și într-o continuă stare de alertă. Uneori vin cu idei care dau roade, alteori nu. Am un exercițiu foarte drag mie, care se referă la ideea de a-ți cere scuze sau de a ierta. În acest exercițiu, trebuie să te folosești de-un gest special, un gest psihologic, cum ar fi: a da, a respinge sau a bloca etc. Sunt doi oameni în cameră pe care tu i-ai ofensat și ei știu asta, dar și tu știi că ei știu. Nu este important motivul pentru care i-ai ofensat, nu-mi pasă. Le cer să nu-și piardă timpul cu trecutul. Ce a fost, a fost. Dar când persoana care a ofensat se duce să-și ceară scuze, persoana ofensată nu poate să le accepte așa pur și simplu, ci trebuie să fie convinsă. Și exercițiul continuă, până când într-un final scuzele sunt acceptate, iertarea consimțită. Exercițiul scoate în evidență două aspec-

te fundamentale ale psihologiei umane și fizice, puterea de creștere și de micșorare atât în interiorul trupului, cât și în exteriorul lui. Persoana care iartă trebuie să găsească o cale prin care, la exterior, trupul devine mai mare, iar persoana care cere iertare, scuze, în interior trebuie să se strângă ca un burete, să se facă mică. Lucrăm pentru un timp la această primă fază a exercițiului, după care te iert, te iubesc sau orice altceva ce se creează între cei doi parteneri. În partea a doua, persoana care a cerut iertare trebuie să meargă și să găsească alte două persoane și exercițiul continuă. Studenții trebuie să fie foarte atenți la gest, pentru că gestul este cel care vorbește, joacă, investește toate acțiunile pe care le face studentul, adică îl conduce spre noi descoperiri. Lucrez la acest exercițiu de vreo câțiva ani și îl introduc încă de la primele ore de curs, deoarece face parte din lucrurile de bază, cum am mai amintit, despre creștere și descreștere. Cehov a spus că trebuie să găsim multe moduri de a experimenta, de a explora în munca noastră ca actori.

Explicați-ne dacă această tehnică poate fi încorporată și folosită împreună cu alte metode sau tehnici de pregătire a actorului?

La începutul interviului, am spus că Tehnica Cehov este tehnica mea, Tehnica Lenard Petit, iar tehnica mea este un amalgam din tot ceea ce am acumulat până acum. Dar este foarte adevărat că învățătura lui Cehov mi-a permis să creez acest amalgam. Datorită acestei tehnici, am reușit să creez acest amestec de tot și toate și să-l folosesc; în legătură cu, împreună cu, în asociere cu orice alte tehnici și metode pentru că, nu-i așa, vorbim despre artistul performant. Am fost odată într-o conferință în care se vorbea despre Lee Strasberg și despre cum te folosești de *viața emoțională* pe scenă. De exemplu, plânsul, a spus unul dintre participanți. După care a urmat o discuție foarte lungă, ce a avut următoarea concluzie: *dacă sunteți pe scenă și memoria emoțională nu funcționează, ceea ce trebuie să faceți este să vă întoarceți capul înspre partea din spate a scenei, să vă smulgeți un fir de păr din nas și veți începe să plângeți instantaneu*. Și atenție, această persoană a lucrat numai cu *method actors*. Michael Cehov nu și-a creat

tehnica și modul de lucru într-o bulă de aer, el face parte din moștenirea pe care ne-a lăsat-o Stranislavski. Dovadă este faptul că el vorbea aproape tot timpul despre Stranislavski. Dacă te uiți la metodele lor, o să găsești o legătură incredibilă între ele.

Ce separă modul dumneavoastră de-a preda tehnica lui Michael Cehov de alți experți?

După cum am mai spus, fiecare trebuie să aibă propriul stil de predare, dar să nu uite de cele cinci principii fundamentale ale lui Michael Cehov. Profesorul sau regizorul trebuie să cunoască și să știe că totul pornește și are la bază aceste principii. Există o carte, care a fost re-publicată recent, numită „Lecții pentru profesori” de Deidre du Prey, în care autoarea publică note din studiul cu Michael Cehov ca profesor. Ea și Beatrice Straight au fost în aceeași clasă, în care Michael Cehov încerca să-și învețe studenții cum să devină profesori. La un moment dat, Cehov a țipat la Deirdre du Prey și-a spus: *Nu mai face exercițiile mele! Ce crezi că faci? Tu trebuie să știi despre ce vorbești, tu trebuie să știi, tu trebuie să ai încredere în tine, în corpul tău și numai după aceea poți să inventezi. Tu trebuie să fii un artist creativ ca profesor, să inventezi lucruri care vin de la tine din înțelegerea ta.* Mie mi-a fost foarte dificil să fac exercițiile din cartea lui Cehov. Nu sunt interesante, cred că întreaga carte este fascinantă, dar exercițiile nu sunt. Nu neapărat exercițiile, ci improvizarea din cartea lui Cehov nu m-a incitat niciodată, așa că nu le-am putut face. Îmi amintesc de când studiam cu Deirdre du Prey și Blair Cutting, amândoi elevi ai lui Cehov. Deirdre spunea: *Trebuie să folosim cartea. Asta e tot ce avem. Trebuie să învățăm din ea,* iar Blair s-a uitat la ea și-a spus: *La naiba cu cartea aia! Dă-o dracu' de carte. Eu sunt Michael Cehov acum și asta fac, asta e ceea ce fac.* Iar ceea ce fac eu acum este foarte diferit de ceea ce am făcut în studenție. Azi nu fac niciun exercițiu în afara unuia, *staccato-legato*, din cele pe care le-am studiat cu profesorul meu Blair, dar îmi place să fac exercițiile lui atunci când studiez cu el.

De ce v-ați dedicat viața acestei profesii?

Pentru că mi-a schimbat viața pentru totdeauna. Îmi amintesc că făceam un exercițiu în studio, ca student, cu Deirdre du Prey și eram foarte activ, alergam, făceam tot felul de năzbâtii și m-am oprit în mijlocul exercițiului, asta a fost acum vreo 30 de ani, și mi-am spus: *Acesta este destinul tău*, și după aceea am continuat improvizația. S-a dovedit, în timp, că acesta a fost destinul meu. M-am dedicat acestei profesii, pentru că Michael Cehov m-a făcut să înțeleg frumosul, iar noi, artiștii, trebuie să facem lucruri frumoase. Frumusețea și legătura mea cu frumusețea este forța care-mi ghidează viața. Făcând lucruri frumoase, așa îmi petrec viața. Cel puțin așa cred eu. Cineva spunea: *Dacă vreți să vedeți, dacă vreți cu adevărat să vedeți, atunci trebuie să lăsați lumea mai bună decât ați găsit-o*. Și asta este deviza mea, asta este filozofia mea de-acum, să las în urma mea o lume mai bună decât am găsit-o. Pentru mine, asta înseamnă să fac lucruri frumoase, deoarece asta-i fundamentul tehnicii lui Michael Cehov. Unul dintre cei *patru frați*, necesari pentru creație, este sentimentul de frumusețe. E greu să predai frumusețea studenților de la actorie. Studenților care vor să devină actori de film, să câștige bani, faimă, etc. Ei te pot întreba: *Ce tot vorbești despre frumusețe, despre a simți frumusețea. Ce înseamnă asta? Trebuie să încep să o imit pe Sarah Bernhardt?* Nu. Frumusețea este un sentiment de a fi, este un sentiment, este la fel ca furia, gelozia sau orice alt sentiment, frica. Este un sentiment pe care trebuie să-l experimentăm în noi, pentru că numai așa vom putea crea lucruri frumoase. Pentru frumos și lucruri frumoase mi-am dedicat munca și viața.

O AVENTURĂ ESTETICĂ

Sergiu Marocico

Deceniul al șaptelea al secolului XX cunoaște o relativă relaxare a procesului inuman al naționalizării mijloacelor de producție și al colectivizării, fiind, de fapt, încheiată trecerea României spre un stat socialist, clădit după calapodul stalinismului exacerbat. Anii șaizeci le oferă creatorilor culturali teren fertil spre îndeplinirea lor profesională. În acest context, apare dramaturgia lui Theodor Mazilu (1930-1980), desigur, alături de operele altor dramaturgi la fel de importanți, care răstoarnă din temelii dramaturgia corectă politic. Critica de specialitate, bulversată fiind de originalitatea dramaturgului Mazilu, se împarte în două grupuri: unul, care o consideră drept prelungirea peste ani a dramaturgiei lui Ion Luca Caragiale, așezând-o în sertărașul prefabricat al acestuia din urmă, iar cel de-al doilea, care îl consideră pe dramaturg drept deschizător, inițiator al unei noi dramaturgii, ce frizează într-o oarecare măsură drama absurdă ionesciană și beckettiană, deopotrivă, asezonată cu reminiscențe caragialiene. În același timp, teatrele cutezătoare ating cote nebănuite de popularitate și succese, montând rând pe rând piesele apărute din tolba lui Mazilu. În atare condiții, în care păreri se împart în favoarea sau defavoarea lumii prezentate de Mazilu, în anul 1972, la jumătatea deceniului de la nașterea și împlinirea dramaturgiei maziliene, Andrei Strihan îl provoacă pe Mazilu la o conversație exhaustivă asupra dramaturgiei și creației sale, aranjată într-un volum de referință (Strihan, 1972).

Orogeneza lui Mazilu, în sens comun nașterea, formarea „muntelui” Mazilu, îl preocupă pe interlocutor în mod expres, acesta scotocind prin scrierile maziliene, cercetând structu-

rile implicate în orogeneza dramaturgiei sale, căutând dacă acestea au suferit deformări și/sau metamorfoze, insistând asupra lui Caragiale și Eugen Ionescu, sugerând *volens nolens* efectul literaturii celor doi asupra creației maziliene. Mazilu parează orice tendințe ale criticilor de a-l cataloga drept un epigon, continuator al celor doi, filiația în literatură fiind considerată un act neproductiv, iar rolul și rostul scriitorului/artistului nu sunt de a-și pune problema ce a fost înaintea lui sau ce va fi după el, ci de a căuta adevărul însuși sau adevărul său individual. De aceea, niciun scriitor/artist nu creează cu scopul de a-i depăși pe predecesorii săi, ci lucrează din materialul de viață oferit de cotidianul imediat. Forța creației stă în descoperirea vieții (v. *ibidem*, 11). Astfel, Mazilu neagă tectogeneza și morfogeneza, ca manifestări fizice ce l-au propulsat peste nivelul mării.

Insistând asupra filonului caragialian, Mazilu se angajează într-o cursă comparativă, raportându-și personajelor la cele ale lui Caragiale; el afirmă că acestea din urmă se autoamăgesc, refuză întâlnirea cu realitatea, fiind circumscrise zonei umanului, nefiind niște monștri, chiar de simt „enorm” și văd „monstruos”. Ele sunt ticăloase până își ating țelurile, sub zorzoanele progresului pot înfăptui cele mai vaste aberații. Retrograzi fiind, se excită de binefacerile progresului. În pofida potlogăriilor, ei iubesc viața. Ticăloșia lor este o metodă, nicidecum o particularitate a caracterului. Iar lumea și limbajul prezentate nu sunt invenții ale lui Caragiale, ci el le-a descoperit și le-a prezentat cu candoare, căci privirea unui mare artist e întotdeauna candidă și totodată necruțătoare (v. *ibidem*, 15). În schimb, Mazilu își consideră personajele niște ființe modeste care tânjesc după păcate capitale, au nostalgia ticăloșiei, suferă de neputința de a fi ticăloși, josnici. Atrofieerea individului duce la percepția normalității drept o realitate stranie. Absurdul în teatru dezvăluie ascunzișurile subconștientului, de aici izvorăște puterea lui de șoc. Iar progresul repetat cu obstinație există numai în viața socială, politică, în știință, tehnică, economie și în morală, nicidecum în artă, pentru aceasta vulgarizează arta, îi înțelege superficial substanța și rațiunea artei (v. *ibidem*, 22). Mazilu conchide că ne recunoaștem mai mult în Shakespeare decât în Ionescu, iar

diferitele curente, stiluri și formule au apărut și s-au succedat, fără a se impune și afirma. Descoperirea individuală a adevărului presupune pascaliana cunoaștere pe sine, lăuntrică, precum o rocă intrusivă, formată prin consolidarea maselor topite în interiorul scoarței, respectiv căutarea unor probleme false, exterioare, ca o rocă efuzivă, formată prin consolidarea maselor topite pe suprafața scoarței. Drept urmare, viața nu i se pare un lucru abstract, filozofic sau chiar mistic. Refuză metafizica, ea fiind catalogată drept o formă a vanității omenești. Aici, se întrezărește autocenzura lui Mazilu, care se dezice de metafizică, cum era și normal în acele vremuri, în favoarea materialismului dialectic și istoric. Peste câțiva ani, în România fusese inițiată „Mișcarea transcendențială”, care a atras un număr mare de intelectuali români. Considerată o sectă religioasă nouă, similară „Bisericii Științologice”, „Templului Soarelui” sau „Bisericii lui Satan”, Mișcarea fusese lichidată de autoritățile comuniste, în anul 1981. Nu există nicio urmă palpabilă referitoare la apartenența lui Theodor Mazilu la „Mișcarea transcendențială”.

Viața pentru Mazilu este o sumă a sensibilităților existente în om, care refuză mecanismele automate de gândire (v. *ibidem*, 53). Viața este un tot unitar implacabil și nedivizibil, lipsit de contradicții, o sinteză dintre adevăr și frumos, iubire și dreptate. Personajele își pun probleme metafizice, tânjesc spre absolut și se lamentează. Schimbarea se poate produce doar prin acțiune. Aspirația devine o obișnuință, o cutumă, un modus vivendi plăcut, mizeriile vieții fiind înfrumusețate de aspirație – poezie deșartă și fățarnică (v. *ibidem*, 71-72). Aspirațiile pot fi false, străine omului, nejustificate, cum le întâlnim în operele diferiților scriitori și dramaturgi: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Oblomov* de Ivan Goncearov, *Trei surori* de Anton Pavlovici Cehov etc. Lânzezeala personajelor atinge extazul, ele pălăvrăgesc în continuu despre lucruri nobile, dar, în neputința lor, rămân captivi ai mizeriei și inerției lor.

Poposind pe tărâmul teatrului, opera lui Mazilu este una a lucidității, eroii pieselor sale sunt lăsate libere să-și hotărască jaloanele după care se orientează spre dobândirea fericirii proprii, desigur, în legătură intrinsecă cu morala interioară.

El susține că scrie cu grija de a respecta adevărul, de a nu denatura, de a nu cădea în ispita de a se îndepărta de la adevăr, conștient fiind că aceasta, la un moment dat, vrând-nevrând, poate genera polemici. Prejudecățile acumulate pe parcurs, osificate, pot strangula individul. Rostul teatrului – afirmă Mazilu – stă în faptul că îl poate salva pe individ din marasmul prejudecăților care-l înăbușă și pot să-l smulgă din conglomeratul erorilor inevitabile (v. *ibidem*, 57-58). Ca reacție la catalogarea unor critici potrivit cărora teatrul lui ar fi demitizant, Mazilu neagă dorința spulberării miturilor, dar și crearea unor altora. Se extaziază în fața farmecului, a frumuseții miturilor, admirând geniul poetic care le-a zămislit. Distrugerea, corectarea acestora prin mijloace, procedee reci, străine, demonstrative sunt inutile. Dislocate din matca lor estetică firească, miturile devin tiranice. De aceea, Mazilu vorbește de o mare grijă purtată lor, miturile fiindu-i sacre și intangibile. Acuzat de cârcotașii vremii că le-ar răpi oamenilor certitudinile, autorul neagă acest demers scriitoricesc greșit atribuit, afirmând că el își lasă personajele libere să se bizuie pe forțe proprii, pe încrederea de sine, să trăiască demn, fără a cerși iluzii. Omul e desăvârșirea naturii – spune Mazilu, parafrazându-i pe Sofocle și Gorki, nu are nevoie de iluzii: „A susține că între om și adevăr există un intermediar, chiar dacă acel intermediar e Dumnezeu înseamnă să jignești rațiunea omului și să-i negi libertatea“ (*ibidem*, 63). Dramaturgul vrea eliberarea personajelor de imagini, de certitudini false, iluzorii, redându-le lor însele, fiindcă din imaginile false se nasc dramele false.

În accepțiunea lui Mazilu, teatrul nu are viitor, deoarece teatrul scris în jurul unei idei, conflictul dintre idei este silit să se canalizeze într-o direcție dată, ceea ce îl văduvește de viață. Ideile se pot vedea cu ochii închiși, teatrul și viața pot fi văzute în totalitatea lor, fără a despărți ideile și faptele (v. *ibidem*, 67-67).

Personaje, asemenea rocilor metamorfice, ca să rămânem pe tărâmul geologiei, își schimbă proprietățile de-a lungul timpului: sunt de contact, formate în condiții neobișnuite (sistemul socialist de factură stalinistă produce schimbări socio-culturale, economice, morale și conceptuale de nebă-

nuit) și cataclastice, formate în condițiile unor dislocări ale scoarței terestre, mai pe înțelesul tuturor, seamănă cu pământul fugit de sub picioare. Degradarea personajelor maziene este atât de adâncă, încât ele își poartă ticăloșia cu o sinceritate voluptuoasă, iar acești ticăloși nu au nicio opreliște morală (v. *ibidem*, 111). Ele și-au pierdut conștiința de om și și-au dobândit-o pe aceea de marfă, fiind preocupați de valoarea sentimentelor și a condiției lor la o bursă impusă de ele însele. Relațiile dintre aceste personaje devin niște afaceri, un negoț, un troc. Cum nimic nu e perfect, ticăloșia lor cunoaște anumite lacune, uneori ele devin sentimentale și se întrezărește un licăr de lumină, ceva pare că le împiedică să devină monștri absoluți. Ele nutresc o ură permanentă față de piedicile care stau în calea desăvârșirii ticăloșiei lor. Mediocritatea, orbirea și dorința de absolut le sunt călăuze, însoțitoare și paveze. Putem afirma că ele sunt precum niște roci reziduale, formate prin dezagregarea și dizolvarea unor roci. Am cutezat să apelez la sprijinul definițiilor geologice, pentru a puncta perpetuarea peste decenii a tarelor consemnate mai înainte.

În ce măsură este Mazilu adeptul moralei socialiste reiese din mărturisirile sale potrivit cărora, în socialism, legile morale sunt obligatorii, iar cei ce le neagă pot plonja în afara societății, ceea ce atrage după sine repercusiuni penale, de aceea unii le mimează, supraviețuind astfel (v. *ibidem*, 163-164). Cu aceasta motivează necesitatea satirei în socialism, adăugând atașamentul militant la societatea socialistă.

În ce privește limbajul pieselor lui, Mazilu recunoaște că personajele sale folosesc arbitrar cuvintele, rostesc fraze banale, clișee, automatisme verbale, locuri comune, considerând că acest aspect i-a determinat pe critici să-l asemene cu Eugen Ionescu. Pe când stereotipia limbajului ionescian joacă rolul uniformizării personajelor constituite pe același schelet, cel mazilian, la un moment dat, în mod aproape imperceptibil, intră într-o zonă adâncă, surprinzându-și auditoriul. Pe neașteptate, personajele spulberă convenționalitatea impusă de aglomerarea frazelor banale, rostind adevăruri cumplite. Frazele dinainte stabilite pot fi rostite în orice împrejurare, mascând subconștientul, adevăratul inte-

res, de obicei meschin, al individului, și sugerând detașarea personajului, gratuitatea sa: „Prin piesele mele, eu mă alătur, cu adâncă convingere, înaltului comandament al societății noastre socialiste actuale, acela de a-l reda pe om marilor sale răspunderi, etice și civice, de a-l reda rațiunii și, în acest sens, socialismul – ca experiență istorică și umană cu totul inedită – îmi oferă o vastă sursă de inspirație“ (*ibidem*, 164). Mazilu explică: „Formal, fraza este comună, foarte obișnuită, însă ea, în esență, exprimă ceea ce personajul ar fi vrut, de fapt să spună“ (*ibidem*, 184).

Un subcapitol aparte dezbate modalitatea interpretării pieselor, a personajelor lui Mazilu, încă de la prima reprezentare scenică [*Proștii sub clar de lună*, regia: Lucian Pintilie, Teatrul „L. S. Bulandra“ din București, 1963], fiindcă acestea au un anumit stil, este un teatru special. Actorii sunt atrași de libertatea de exprimare pe care le oferă textul, căci, spune Mazilu, „este un teatru al libertății totale a personajelor (nu degeaba se spune că eroii mei se autodefinesc, că n-au pudoarea ticăloșiei lor)“ (*ibidem*, 189).

Față de public, Mazilu nutrește sentimentele cele mai nobile, afirmând că el scrie pentru public, nicidecum pentru vreo clientelă elitistă. El consideră că, fiind critic și autocritic în același timp, teatrul conceput și scris de el nu este unul cifrat sau incoerent, ci, mai degrabă, unul accesibil, dacă publicul se află într-o stare de atenție și receptivitate adecvată (v. *ibidem*, 207). Teatrul este o discuție comună, propusă publicului de autor, autorul-cetățean, care nu e nicidecum un supraom nietzschean, un fel de demiurg care privește de undeva de sus și rostește observații atotștiutoare. Autorul este un om de rând, un seamăn al omului de lângă el, care își ia răspunderea de a privi lucid realitatea, chemându-i pe ceilalți să o privească și ei, cu aceeași luciditate (v. *ibidem*, 216).

Se poate conchide prin remarca potrivit căreia teatrul lui Mazilu este într-o oarecare măsură teatru critic, fiindcă se preocupă de omul nemulțumit de sine. Este mai ușoară schimbarea lumii decât schimbarea sinelui, atenția dramaturgului fiind orientată înspre această latură fundamentală a omului; el susține că așa se petrec lucrurile și nu o face dintr-o simplă curiozitate sau voluptate scriitoricească. El,

autorul, este un fin observator al lumii și al oamenilor, chiar dacă observațiile sunt crude uneori, izvorâte dintr-un interes profund nutrit față de oameni, iar acest interes naște doar iubire (v. *ibidem*, 95). Iubirea care se transformă în ură nu a fost iubire. Adevărata iubire respectă viața fiecărui individ, cu naivitățile și limitele sale. A iubi înseamnă a trăi cu pasiune viața (v. *ibidem*, 99) – afirmă Mazilu, a trăi realitatea în care îi este dat omului să trăiască, a iubi oamenii cu care el se află în relație. Trăind și iubind cu pasiune viața, într-o stare de incandescență totală, totul în jur capătă dimensiuni cu totul revelatorii. În miezul filozofiei sale, stă iubirea întregii existențe – conchide Mazilu, deosebindu-se și detașându-se de filozofii crunți care văd existența ca pe un blestem, ca pe o pedeapsă dată. Optimismului său nativ i se datorează afirmația: „Chiar dacă e o pedeapsă, sunt mulțumit cu această pedeapsă“ (*ibidem*, 99).

Strihan, Andrei, *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, București, Editura Științifică, 1972.

DESPRE ADEVĂR ÎN OPERA DE ARTĂ

Raluca Blaga

In lucrarea *Originea operei de artă*, Martin Heidegger își propune să ajungă prin mijloace specifice căii filozofice la rezolvarea următoarei probleme: care este originea operei de artă? Demersul său analitic este construit urmărind trei trepte: relația operei de artă cu lucrul, legătura existentă între opera de artă și adevăr și, nu în cele din urmă, conexiunea dintre artă și adevăr.

Urmărind relația care există între opera de artă și lucru, Heidegger își începe demersul cu dorința de a clarifica reitarea lucrului. Pornind de la ipoteza conform căreia lucrul este „ceea ce este neînsuflețit în natură“ (p. 23) și încercând să evite calea analitică conform căreia „deosebirea dintre materie și formă este (...) schema conceptuală centrală pentru orice estetică și teorie a artei“ (p. 30), filozoful german aduce în discuție un nou termen: ustensilul. Astfel, Heidegger ne pune în față trei termeni ai ecuației pe care încearcă să o rezolve: deosebirea dintre lucru, ustensil și opera de artă. Aducând la masa jocului critic și un tablou semnat de Van Gogh, filozoful german definește ustensilul drept acel produs care are „capacitatea de a inspira încredere“ (p. 39), subliniind totodată faptul că ustensilul este definit și prin aceea că „este supus uzurii și consumării“ (p. 40). Observând ce aduce în plus tabloul lui van Gogh spre deosebire de o simplă pereche de încălțări purtată de cineva (ustensilul), Heidegger subliniază faptul că, atunci când ajungem în spațiul de manifestare al operei de artă, pare că ne-am „strămutat în alt spațiu decât în cel în care ne mișcăm de obicei“ (p. 41). Privind încă o dată tabloul lui van Gogh se poate observa, urmărind perechea de încălțări de acolo,

faptul că această pictură reprezintă „deschiderea a ceea ce este într-adevăr ustensilul (...). Această ființare pătrunde în starea de neascundere a ființei sale. (...) Noi spunem «adevăr»“ (p. 41). Ținând să menționeze de mai multe ori faptul că nu urmează calea esteticii, care consideră opera de artă este un ustensil investit cu valori estetice, Heidegger propune prima definiție a operei de artă: „Opera de artă deschide într-un fel specific ființa ființării. Pentru că de fapt în operă survine această deschidere, adică ieșirea din ascundere, adică adevărul ființării. În opera de artă, adevărul ființării s-a pus pe sine în operă. Arta este punerea-de-sine-în-operă a adevărului“ (p. 46).

A doua secțiune a eseului recenzat aici își ia drept companion de drum un nou exemplu din sfera artei, și anume un templu, tocmai pentru a putea determina în ce manieră se poate vorbi despre relația dintre opera de artă și adevăr. Pornind de la premisa conform căreia „operele nu mai sunt cele care au fost“ (p. 48) în momentul creației lor și că „noi tot nu putem reface lumea în care ele s-au născut“ (p. 48), Heidegger ne propune să ne imaginăm un templu, precum și pe acel ceva pe care edificiul, prin propria-i prezență, înălțare și fixare, îl face vizibil: „ridicarea semeață a templului face vizibil invizibilul văzduhului“ (p. 49). Important aici de subliniat îmi pare a fi faptul că templul pe care filozoful german îl aduce în discuție contribuie, prin comparația cu propria prezență, și la a observa adevărata față a lucrurilor și a oamenilor. Astfel, susține Heidegger, „a fi în operă înseamnă a ex-pune o lume“ (p. 52); în plus, prin această deschidere care îi este proprie operei de artă, „toate lucrurile capătă răgazul și graba lor, depărtarea și apropierea, amplexarea și puținătatea lor“ (p. 53). Comparând doi dintre termenii ecuației, un topor (ustensilul) și templul (opera de artă), Heidegger observă faptul că materialul din care sunt lucrate cele două elemente se comportă diferit: în cazul ustensilului, materialul este absorbit, „dispare“ (p. 54) în capacitatea acestuia de a sluji, pe când, în cazul operei de artă, piatra din care este alcătuit templul nu face altceva decât să iasă cu și mai mult la iveală. Așadar, concludă Heidegger, „În măsura în care opera ex-pune (*aufstellen*) o

lume, ea pro-pune (*herstellen*) pământul. [...]. Opera aduce și păstrează pământul însuși în deschisul unei lumi. Opera lasă pământul să fie ceea ce este“ (p. 55). În acest sens, opera de artă devine cea care provoacă această dispută, cea care o întreține în a-și păstra caracterul de dispută, dar și cea care o tăgăduiește. Întrucât susținuse că în operă operează adevărul, Heidegger stabilește și care ar fi, în accepția sa, esența adevărului: „disputa originară în care se obține prin luptă acel centru deschis unde ființarea pătrunde pentru a se retrage apoi în ea însăși“ (p. 66).

Cea de a treia secvență a analizei critice privește relația existentă între adevăr și artă. În acest punct, Heidegger pornește de la observația conform căreia grecii foloseau același cuvânt pentru a desemna atât arta, cât și meșteșugul (*tékhnē*), subliniind faptul că termenul acesta făcea referire la „o modalitate de cunoaștere. A cunoaște înseamnă: să fi ajuns să vezi, în sensul larg al lui a vedea, adică: să percepi ceea ce e prezent ca atare“ (p. 71). Așadar, arta nu face altceva decât să fie cea care instalează adevărul, adică îl face să fie observabil, prezent, perceput și face asta reușind să anuleze obișnuitul. Un nou element este adus în discuție, și anume, „păstrătorii-adeveritori“ (p. 81), prezență absolut esențială în ceea ce privește ivirea operei de artă ca operă și considerarea ei ca atare: „Păstrarea și adevărarea operei înseamnă: situarea în interiorul deschiderii – care survine în operă – a ființării“ (p. 81). Luând drept afirmație-ipoteză propoziția: „limba este cea care aduce ființarea ca ființare în deschis“ (p. 89), Heidegger susține faptul că orice expunere a adevărului în cadrul unei opere de artă se întâmplă prin intermediul unui „demers poetic“ (p. 87), concluzionând că „esența artei este Poezia. Însă esența Poeziei este ctitorirea adevărului“ (p. 91).

Prin studiul *Originea operei de artă*, Heidegger ne propune un nou drum pe care să ajungem la o definiție a artei, un drum diferit de cel pe care de regulă îl străbate estetica. În acest fel, abordând problematica din punct de vedere filosofic, Heidegger ne oferă un mijloc de a ajunge la o ontologie a artei, analizând relația crucială existentă între adevăr și opera de artă: „Punerea-în-operă-a-adevărului deschide ac-

cesul la neobișnuit și în același timp anulează obișnuitul și ceea ce este considerat ca atare. Adevărul care deschide în operă nu poate fi niciodată confirmat și dedus din ceea ce ne-am deprins să considerăm ca real“ (p. 91).

Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, ediția a III-a, traducere și note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Humanitas, București, 2011, 403 p.

INCURSIUNI ÎN MISTERUL FRUMOSULUI

Eugen Păsăreanu

Sabin Sabados, conferențiar al Universității de Arte din Târgu Mureș, propune un volum în care încearcă să-l apropie pe cititor de noțiuni ale esteticii, cu aplicabilitate pe artele spectacolului, întrezărind în spatele atributelor frumosului nu teritorii aride care, aparent, s-ar cere desțelenite într-un mod pretențios, ci întrevederi ale tainicului, un tainic tatonat prin intermediul conceptelor filosofice.

Traseul pe care îl străbate autorul – invitându-i pe cititori să i se alăture – este de la un general uman și artistic (în capitolul „Arta – ascundere și iluminare a ființei”), până la un particular al teatrului („În loc de încheiere: La ridicarea cortinei”), capitol în care textul dramatic este privit drept reper obiectiv în construcția scenică. Astfel, oricâte inovații estetice ar propune marile nume ale regiei secolului al XX-lea, câteva dintre ele analizate și de către autor, textul rămâne nucleul dur care orientează interpretarea și în jurul căruia gravitează chiar și cele mai îndepărtate și inedite construcții scenice. Dar pentru a ajunge în acest punct de acord între text, ca element de obiectivitate, și revoluțiile estetice care merg într-un continuum – de la confirmarea cuvântului scris, până la negarea acestuia și instrumentalizarea ca pretext –, cititorul are de parcurs, de fapt, o frumoasă pledoarie în favoarea artei ca formă de adâncire în ființă și ca vehicul de elevare spirituală.

Chiar dacă produsele artistice au fost folosite de-a lungul timpului inclusiv în scopuri pragmatice, Sabin Sabados pornește de la necesitatea artei ca produs al comunicării umane, aflat dincolo de cotidian și, de cele mai multe ori, dincolo de un imediat al existenței. Propunerea autorului ține de căuta-

rea unor răspunsuri legate de scopurile artei, în lumina unei înțelegeri particulare a lumii și a sinelui, ca „o cale de (auto) cunoaștere care se deschide în fața unei nevoi interioare, de o maximă necesitate de a primi răspunsuri la întrebări legate de propria existență“ (p. 17).

Aflată în căutarea sensului, corelată cu fuga din cotidianul anost (și, de cele mai multe ori, indiferent trăirilor profunde), ființa devine fie creatoare, fie contemplatoare a artei, cele două ipostaze fiind rezultantele direcționării unor misterioase „îmbolduri interioare“ – precum le numește autorul: „Pentru toți cei interesați și pasionați de artă, creatori și contemplatori, profesioniști și amatori, energia și forța acestui ceva este asemenea unui magnet care creează în jurul lui un câmp de atracție dinamic și specific, rezonând pe o frecvență artistică care, de regulă, tinde să fie acordată într-o cheie estetică. [...] Unii îi spun talent, alții măiestrie, abilitate ori aptitudine etc. Cert este că, oricum i-am spune, putem constata cu ușurință modul în care, prin determinațiile artei, conduita umană a fost și continuă să fie stârnită de un imbold interior, de o misterioasă energie, care a orientat omul spre procese de creație și/sau de contemplare a creației“ (p. 19).

Necesitatea esteticii și derivarea instrumentelor sale de lucru din aria filosofiei apar în momentul în care se încearcă găsirea unor criterii care să direcționeze și să orienteze judecata subiectivă generată de contemplarea artei înspre ceva cu un grad mai ridicat de rigurozitate. Odată cu secolul al XX-lea, criteriile după care este evaluat produsul artistic devin tot mai laxe și atunci, în abundența unor experiențe estetice dintre cele mai diverse, spectatorul – ghidat uneori doar de afect, sau de „îmbolduri interioare“, pentru a prelua terminologia autorului –, devine atât arbitru, cât și jucător pe terenul acestui joc al contemplării. În acest caz, receptorul operei de artă poate avea un discernământ precar în înțelegerea ființării artei, așteptând sau legitimând astfel produse culturale de un prim nivel, extrem de accesibil, fără a mai activa propria parte a procesului: „Lucrurile se petrec aidoma în procesul de contemplație artistică, inspirația lărgind orizontul în beneficiul celui care observă creația și făcând astfel posibilă «întâlnirea» cu sine printr-un transfer al «părții» inoculate

operei care își are originea în lumea creatorului. Însă transferul de sens trebuie înțeles atât de la creator la receptor, cât și invers, și nu doar în planul fizicalității operei: întrucât prin procesul de creare și recreare este implicată o prefacere profundă în substanța operei, sensul acesteia se va regăsi și într-un plan al transcendenței, acolo unde imaginarul creatorului intră în dialog cu conștiința spectatorului, pentru ca, în final, privitorul să-și exprime mai întâi mirarea, apoi neputința de înțelege pe deplin «orizontul misterului» (p. 37).

Sigur că nu se poate vorbi de o demonstrație „matematică” a funcționării sau a necesității absolute a unui astfel de transfer continuu între creator/ receptor și viceversa, dar traseul propus poate reprezenta un model viabil de înțelegere, în special a operei care realizează transformări profunde la nivelul ființei. Cu alte cuvinte, dincolo de tramă, dincolo de măiestria interpretării, schimbarea profundă ține de o transcendență a operei care devine, prin identificare și prin colaborare profundă, dacă vreți, din partea spectatorului, o transcendență a celui care privește, din planul imediatului către eul său abscons.

Această structură a transferului este păstrată de către autor pe parcursul argumentației, inclusiv pentru a apăra dimensiunea teatralității textului dramatic. Această „apărare” se configurează în jurul textului care transferă sensuri posibile către regizor și mai departe către actori. „Odată transferat în sfera artistică, textul dramatic dobândește noi semnificații, grație actorului, ale cărui mișcare, expresie, gestică etc. dau sens și vitalitate replicilor” (p. 204 – 205). Recunoscând cuvântul dramatic scris ca purtător de sensuri, Sabin Sabados nu clamează în disputa unui primat al textului versus primul viziunii regizorale o poziție părtinitoare, mulțumindu-se a trece în revistă regizori ai secolului XX care au folosit piese în „realități” teatrale proprii, textul fiind scris și rescris pentru scenă cu mai multă sau mai puțină condescendență față de versiunea dramaturgului. Pe de altă parte, chiar și ca pretext, decizia alegerii unui text de către un regizor trimite la un nucleu de sensuri totuși finit - dacă se dorește să se păstreze spiritul inițial al scriiturii. Până la urmă, despre aceste căutări și decizii este vorba atât în creația, cât și în contemplarea

produsului scenic, despre „buna măsură” când scriitura se transformă într-un univers credibil care se va transfera, uneori până la o contopire de moment cu cel al privitorului, iar acest volum nu face decât să întărească justetea unor astfel de căutări, ajutându-se deopotrivă de întrebările și răspunsurile filosofiei: „Într-o lume tot mai pragmatică, impregnată de banal și derizoriu, desacralizată mai mult ca oricând, așa cum este cea contemporană (post-postmodernă sau a post-adevărului), artele și discursul estetic însoțitor sunt vitale pentru întărirea legăturii cu tot ceea ce este și reprezintă valorile ultime (adică originare) ale spiritului. Într-un astfel de context, artele reprezintă terenul fertil pentru cultivarea ideilor estetice, la temelia cărora stau cercetarea, descrierea, interpretarea, valorizarea, normarea ș.a.m.d., cu alte cuvinte relevarea principiilor frumosului și ale creației. Discursul estetic dovedește și o valență «pedagogică», având potențialul de a-l apropia și mai mult pe omul obișnuit, pe amatorul de artă, dar și pe criticul și pe artistul deja consacrat de substanța operei, deschizând calea spre descoperirea frumosului în locurile mai puțin vizibile și, ca urmare, spre aflarea unor mijloace adiacente ale cunoașterii” (pp. 11-12).

În bună tradiție blagiană, parcursul aproape „detectivist” al lui Sabin Sabados orientat spre a revela ceea ce află în spațele frumosului, ancorat în arta dramatică, merge până la un indescriptibil total asumat. Dincolo de indescriptibil, rămâne doar suflul ontologic al artei, care necesită poate facultăți diferite de cele ale intelectului, pentru a putea a fi înțeles și trăit.

Sabin Sabados, *Estetica și misterul frumosului*, București, Editura Eikon, 2019, 234 p.

SIR MICHAEL CAINE ȘI ȘCOALA BRITANICĂ... ÎN VIAȚĂ ȘI... ÎN ACTORIE

Irina Ionescu

După o carieră în teatru și în cinematografie (70 de ani petrecuți în industria filmului), două premii Oscar și titlul nobiliar de cavaler pentru merite artistice, Sir Michael Caine (n. 1933) – un actor britanic excepțional și exponențial, care merită atenție în orice școală de actorie, pentru rolurile interpretate sau măcar pentru stilul și „farmecul său londonez atât de fin“ (p. 23) – combină în volumul *Arta de a asculta și alte lecții de viață* stilul memorialistic și concluziile la care a ajuns, gânduri despre meserie și despre *măiestria* de a trăi, exprimate sincer, cu răbdarea, detașarea și înțelepciunea senectuții, dar și cu avantajul celebrității care poate spune tot ce are de spus.

Descoperim aspecte biografice, amintiri legate de marii cineaști pe care i-a cunoscut/ îi cunoaște – *Marlene Dietrich, Spencer Tracy, Jack Lemmon, Sean Connery, Woody Allen, Christopher Nolan, Jack Nicholson*, dar – cele mai interesante – sunt experiențele formatoare trăite de Sir Michael Caine. Povestea unei deveniri de succes, din care se detașează clar valorile în care a crezut, în care crede și pe care le transmite mai departe celor în căutare de repere sau confirmări.

Arta de a asculta și alte lecții de viață este o carte pentru toți cei care vor să facă ceea ce le place, cu disciplină și cu „sentimentul că au un scop“ (p. 31). Să creeze, să descopere viața și lumea. Și dacă muncesc din greu și au un noroc extraordinar, să devină bogați și faimoși. Sir Michael Caine crede că „cel mai bun lucru când ai celebritate și succes nu îl reprezintă banii, faima, noii prieteni extraordinari sau cele mai bune locuri din sală, ci libertatea de a alege“ (p. 277). Libertatea de a

face într-adevăr ce îți place, cu privilegiul de a opta, fără nici un fel de constrângere.

Sfaturile celebrului actor au forța de a deschide drumuri pentru care este nevoie de curaj și determinare: „găsește ceva ce vrei să faci și învață cum să o faci cât mai bine“ (p. 34). Sau: „să-ți urmezi visurile. Să cauți aventura, să te îndrăgostești, să-ți asumi riscuri“ (p. 35), conform unor replici din filmul *Ultima dragoste a domnului Morgan*, în care a jucat Sir Michael Caine.

Se mai vorbește în volum despre șansa miraculoasă de a fi la locul și momentul potrivit și despre convingerile că: „dacă ți s-a dăruit iubire, și tu o poți dăruia altora“ (p. 23), „oamenii nu sunt întotdeauna ceea ce par“ (p. 24), „nimeni nu ajunge prea departe fără prieteni – acei oameni care te apreciază pentru cine ești și care au grijă de tine. (Sau, dacă totuși ajunge, drumul nu mai este la fel de amuzant)“ (p. 27).

Plecăt din cartierul londonez Elephant and Castle, o zonă foarte săracă în anii '60, ce l-ar fi putut atrage foarte ușor pe căi la limita legii sau chiar împotriva ei („sunt dovada vie că, indiferent de unde pornești în viață, poți s-o faci. Cu accent pe *poți* [...]“, p. 15), Sir Michael Caine spune, în fapt, o poveste clădită pe valorile societății britanice – muncă asiduă și continuă, competență, profesionalism, educație și politețe (eleganța de a nu pune în dificultate pe nimeni și de a nu crea probleme), disciplină, încredere, importanța mentoratului și a modelelor care pot inspira și schimba cursul vieții unui tânăr, „găsirea puterii interioare“ (p. 133), valorificarea oportunităților și sesizarea unei părți bune în orice – oricât de tragic ar fi, determinare, construcția de la ceea ce ai („dă-ți seama de ce poți pornind de la ce ai“, p. 19), dedicarea totală momentului prezent și concentrarea pe ceea ce urmează, nerenunțare în fața dificultăților, modestie, camaraderie, competiția doar cu sine însuși – pentru că ceea ce trebuie urmat este visul (parcursul pe cont propriu), nu concurența, învățarea din orice nereușită sau eșec ș.a.

Sunt puternic subliniate: necesitatea reinventării, prin reevaluarea punctelor forte, dorința de a lucra și de a învăța doar de la cei mai buni. Dar nu lipsește nici discursul despre șanse, pentru care cea mai bună atitudine se reduce la:

„Fii pregătit! Recunoaște-le! Prinde-le! Folosește-le! Fii norocos: fii pregătit“ (p. 46), dat fiind că „norocul îi preferă pe cei pregătiți“ (p. 50), „pe cei concentrați, pe cei care muncesc pe brânci și pe cei rezistenți ca o minge de cauciuc“ (p. 51). Altfel spus, „nu aștepta să vină șansele la tine: du-te tu și ia-le!“ (p. 72). Fără niciun pic de frică de eșec.

„Dacă ești tânăr și abia începi o carieră, să nu eziți, să nu fii speriat. Sari imediat. Mergi mai departe. O să vină și vremuri mai bune, iar tu o să iei parte la ele.“ (p. 291)

În *actorie*, Sir Michael Caine mizează – din nou – pe foarte multă muncă/ pregătire (după un somn bun și planificarea etapelor zilei/ anticiparea problemelor, prin schițarea unui plan de rezervă – fiindcă îndeplinirea cerințelor de bază dă încredere, care produce relaxare și apoi interpretare credibilă) și pe punctualitate, pentru ca rolurile să pară firești, iar actorii să fie, nu să interpreteze: „Repetă până sună natural. Repetă până este natural. Dacă nu te poți convinge pe tine, cum crezi că o să covingi pe altcineva?“ (p. 50). Doar munca serioasă/ profundă și continuă (concentrată) aduce experiență și, odată cu ea, încrederea în sine și rolurile mari („încrederea vine din experiență plus pregătire“ (p. 110).

Mai aflăm că: „mereu analizez oamenii“ și „[...] tot timpul învăț meserie. Am învățat la cursuri, citind, privind, furând (însă doar de la cei mai buni). Dar cel mai mult am învățat și să continui să învăț din ceea ce fac“ (p. 85).

„În cinematografie există o mulțime de mici chestiuni tehnice și două mari lucruri: trebuie să asculți și să reacționezi; și trebuie ca totul să pară real“ (p. 119). O meserie în care este important să știi de la cine și când să primești indicații și pe cine să ignori.

„Eu nu am reacții exagerate. Am observat oameni care se confruntau cu emoții colosale în viața reală și am învățat că, în perioade de maxim stres sau dezastre și, mai des, în momente de o bucurie imensă, nu avem o reacție imediată. Există de obicei o clipă sau două de vid, timp în care procesăm șocul. Abia după aceea începem să ne familiarizăm cu noua noastră lume“ (p. 121). „*Interpretarea* merge în teatru, unde totul trebuie să fie mare și amplu și unde trebuie să-ți amplifici vocea astfel încât să ajungă până în ultimele rânduri,

chiar și în scenele mai liniștite. [...] În filme totul trebuie să fie delicat și natural“ (p. 122).

„Jumătate din interpretare presupune să ascuți. Iar cealaltă jumătate, să reacționezi. Ascuți și reacționezi [...]“ (p. 129). „O interpretare realistă vine dintr-o ascultare profundă și o reacție sinceră“ (p. 131).

„Scopul întregii pregătiri este ca, odată ce ajungi pe platou, să reduci considerabil posibilitatea ca un lucru să meargă prost și să-ți transformi starea mentală, trecând de la o teroare cumplită la o disponibilitate lucidă. [...] Dacă sunt pregătit, pot să dau tot ce am mai bun“ (p. 113).

Nu este uitată nici relația actorului cu impresarul, cu agentul lui (care încasează 10% din contracte), dar care ar trebui să fie preocupat întâi să apere interesele artistului, să obțină pentru el rolurile potrivite, astfel încât să intre în atenția oamenilor influenți. Marii actori au în spate un adevărat grup de profesioniști: un contabil, un agent de PR, un avocat și un manager/ impresar. Sunt legături profesionale esențiale, succesul fiind dat de mobilitatea în carieră, de contracte multiple ș.a.

Meserie extrem de solicitantă, actoria necesită și o trusă de supraviețuire – spune Sir Michael Caine – trusă ce poate conține muzică de relaxare (*chill-out*), timp pentru sportul preferat, compania unor prieteni foarte buni sau a familiei, poate pasiunea pentru grădinărit... Orice *hobby*, orice activitate cu efect relaxant, pentru păstrarea echilibrului („a fi nervos înseamnă a fi o victimă“ – p. 237, pentru că „afișezi cea mai intimă emoție în fața unor străini, p. 236“) și menținerea picioarelor pe pământ, când succesul sau eșecul sunt prea puternice și neașteptate și riscă să rupă stabilitatea vieții, prin pierderea înțelegerii adevărate a importanței fiecărui lucru, oricât de mic și de banal, dar parte a normalității și decenței.

„Nu m-am întors niciodată acasă cu stresul de la muncă [...] și nu m-am dus niciodată la muncă cu stresul de acasă. Când sunt la studio, nu există nimic altceva decât studioul, și când sunt acasă, nu există nimic altceva decât acasă“ (p. 283). Înainte de orice, familia rămâne cea mai mare realizare: „fastul, eleganța și praful de stele sunt foarte bune, dar nu îți

pot da o îmbrățișare caldă, cu degete lipicioase, într-o noapte ploioasă“ (p. 288).

În privința criticilor, care pot răni la un moment dat un actor, Sir Michael Caine crede că asumarea unei vieți publice aduce cu sine posibilitatea ca oricine să poată emite o părere despre un rol sau altul. Opiniile critice sunt asumate prin statut de către actori, dar cheia receptării lor stă în îndreptarea atenției „spre oamenii ale căror opinii contează și nu spre cei ale căror păreri nu sunt importante – chiar dacă te ridică în slăvi sau te trântesc la pământ“ (p. 192).

Vă invit să îl revedeți pe Sir Michael Caine în oricare dintre filmele în care a jucat sau să vizionați măcar online poemul *If* de Rudyard Kipling, o capodoperă literară, emblematică pentru valorile societății Regatului Unit – recitată cu toată înțelepciunea senectuții de un actor reprezentativ pentru școala britanică de actorie, extrem de specială și de competitivă. *If* este o lecție de supraviețuire, cu echilibru și cu demnitate, așa cum mărturisește și protagonistul acestei cărți de memorii: „Cineva m-a întrebat odată care este secretul succesului meu, iar răspunsul meu a fost: *Supraviețuirea*. Încă sunt aici. Continui să merg, chiar dacă uneori merg prin iad. În cele din urmă, succesul înseamnă supraviețuire“ (p. 67).

Michael Caine, *Arta de a asculta și alte lecții de viață*, traducere din limba engleză Irina Cerchia, București, Nemira Publishing House, 2019, 294 p.

SCRIEREA TEXTULUI ȘTIINȚIFIC

Magdalena Florea

Născut în localitatea Nandra din județul Mureș, profesorul universitar Ilie Rad a absolvit Facultatea de Filologie din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Cadru didactic al Catedrei de Jurnalistică a Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, a publicat în acest domeniu lucrări cum sunt: *Stilistică și mass-media* (1999), *Învățământul jurnalistic clujean* (2006), *Stil și limbaj în mass-media din România* (coordonator și coautor, 2007), *Incursiuni în istoria presei românești* (2009). A editat, de asemenea, *Curente și tendințe în jurnalismul contemporan* (2003), *Schimbări în Europa, schimbări în mass-media* (2004), *Jurnalismul cultural în actualitate* (2005), *Secvențe din istoria presei românești* (2005), *Industria media și învățământul jurnalistic* (2014) și *Fotojurnalism și imagine* (2015).

Cercetarea științifică este una dintre cele mai laborioase activități umane datorită, pe de o parte, efortului intelectual pe care îl presupune asimilarea unor cunoștințe de specialitate, pe de altă parte, datorită normelor pe care trebuie să le respecti pentru a redacta și fructifica rezultatele cercetării. Însă normele de bună conduită în cercetarea științifică din România sunt încă intens dezbătute, periodic completate, dar nu îndeajuns detaliate pentru toate tipurile de cercetători. Cert este că, în cultura noastră, este insuficient promovată rigurozitatea demersului de cunoaștere științifică. În acest context, cartea profesorului universitar Ilie Rad, *Cum se scrie un text științific: disciplinele umaniste*, ediția a II-a revăzută și adăugită, publicată la Editura Polirom, vine în ajutorul formării competențelor pentru domeniul disciplinelor umaniste.

Așa cum afirmă autorul, „lucrarea se adresează studenților, cercetătorilor, doctoranzilor, masteranzilor, cadrelor didactice din învățământul preuniversitar, care se pregătesc pentru obținerea unor grade didactice.“ Cei aflați în această postură au nevoie să cunoască cele mai elementare tehnici de scriere științifică, de la alegerea temei la alcătuirea bibliografiei, de la redactare la tehnoredactare sau de la prezentare sau publicare.

După Revoluție, lucrările de dată mai recentă care îl introduc pe cititor în tehnica redactării textelor științifice sunt puține, în comparație cu scrieri similare apărute în Europa Occidentală sau în Statele Unite ale Americii, totuși acestea sunt de menționat aici: Magdalena Vulpe, *Ghidul cercetătorului umanist. Introducere în cercetarea și redactarea științifică*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2002; Septimiu Chelcea, *Manual de redactare în științele socioumane*, Editura Comunicare.ro, București, 2011; Mihaela Șt. Rădulescu, *Metodologia cercetării științifice. Elaborarea lucrărilor de licență, masterat, doctorat*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2011.

Atâta timp cât nu există un sistem sau un manual care să formuleze aceste cerințe la nivel național, fiecare organizație care desfășoară activități de cercetare și fiecare editor își instituie propriile norme pentru redactare. Autorul justifică oportunitatea publicării volumului său prin faptul că în România există prea puține cărți care să trateze această metodologie a mediului științific, chiar dacă avem un număr de traduceri în limba română ale unor autori străini. Desigur, am putea aduce în discuție lucrarea lui Umberto Eco, *Cum se face o teză de licență*, publicată la Editura Polirom în anul 2006, dar chiar dacă aceasta este indiscutabil o teză de referință în domeniu, ea provine dintr-un alt spațiu și dintr-o altă tradiție universitară. Un alt argument care, în opinia autorului, ar justifica publicarea cărții sale cu titlul *Cum se scrie un text științific: disciplinele umaniste* este cantitatea imensă de informații din care cercetătorul din România le are de selectat, credibilitatea surselor de documentare și problematica plagiatului, în contextul în care studenții, masteranzii, doctoranzii și cadrele didactice din învățământ folosesc din ce în ce mai multă bibliografie de pe Internet.

În această carte, profesorul universitar Ilie Rad valorifică întreaga sa experiență dobândită în materie de publicistică și de cercetare științifică, prezentând cititorilor o sinteză a informațiilor din alte lucrări pe această temă. Având un stil colocvial, ușor accesibil pentru toate categoriile de cititori, autorul descrie foarte clar etapele pe care trebuie să le urmeze cei care doresc să întocmească o lucrare științifică.

Călătoria cititorului începe cu *Capitolul I* în care autorul ne familiarizează cu importanța cunoașterii și a respectării normelor și principiilor de redactare ale unui text științific. În *Capitolul II*, ni se expun pe larg trăsăturile stilului științific, plecând de la funcțiile limbii, logica și obiectivitatea în actul de cercetare științifică, până la claritatea și concizia în exprimare. *Capitolul III* ne confruntă cu modul în care se structurează compunerea unui text științific. Se precizează câteva lucruri esențiale pe care trebuie să le cunoască tinerii cercetători, înainte de a se implica într-o activitate de cercetare, anume că tema aleasă trebuie să fie una de interes, aria de cercetare trebuie să fie precis delimitată, conținutul să respecte tema, iar, în final, revizuirea textului să fie făcută cu maximă atenție. Se fac aici recomandări despre cum trebuie ales titlul, care este rolul introducerii și cum să dimensionăm cuprinsul lucrării în așa fel, încât să cuprindă toate elementele importante ale cercetării.

Capitolul IV le furnizează cititorilor informații despre speciile textului științific, definind în detaliu toate tipurile existente în literatura de specialitate. În *Capitolul V*, sunt oferite date despre aparatul critic al unei lucrări științifice, iar în *Capitolul VI* avem stabilite reguli privind punctuația. Printre cele mai importante instrumente de lucru ale tânărului cercetător este bibliografia bine aleasă pentru tema aflată în lucru. Modul în care se utilizează și cum se tehnoredactează le găsim în *Capitolul VII*. Despre plagiat și consecințele acestuia ni se vorbește în *Capitolul X*. Noțiunile legate de tehnoredactare sunt foarte clar descrise în *Capitolul XII*. Autorul oferă foarte multe exemple și modele ale redactării textelor științifice, mai concrete pentru studenții Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, Secția Jurnalism, a Universității „Babeș Bolyai” din Cluj Napoca.

În concluzie, cartea profesorului universitar Ilie Rad, *Cum se scrie un text științific: disciplinele umaniste* este un studiu academic riguros, o carte de referință pentru orice tânăr cercetător din domeniu. Deși problematica pe care o tratează este una complexă, cartea merită citită, deoarece se distinge prin tratarea conținutului într-o notă personală, cu exemple la fiecare capitol, aducând numeroase argumente în sprijinul respectării, pas cu pas, a normelor privind scrierea textelor științifice.

Ilie Rad, *Cum se scrie un text științific: disciplinele umaniste*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2017.

FASCINAȚIA CĂUTĂRII ARTISTICE

Marcela Dan

Roadele experienței Danielei Lemnaru, atât în calitate de practicant al scenei, cât și de profesor de arta actorului, se reflectă în volumul acesteia, *Fascinația căutării. Incursiuni în procesul creației regizorale*. Cartea este structurată în șase părți, fiind un tratat teatral care îl are ca public-țintă pe studentul actor. Drumul cercetătorului este drumul regizorului, realizat împreună cu actorii, un drum care duce la spectacolul de teatru, la reprezentație, surprinzând diverse ipostaze ale acestui traseu sinuos și imprevizibil. După o experiență pedagogică de 12 ani, Daniela Lemnaru crede că: „dimensiunea pedagogică cuprinde în ea și formarea, și descoperirea, și calitatea nativă, și auto-perfecționarea. [...] Nu a existat niciun mare regizor fără o trupă de mari actori. Reciproca este valabilă și în ceea ce-i privește pe actori“. Astfel, autoarea încearcă să surprindă acele accente care-și pun amprenta întâlnirii regizor-actor, din care se naște spectacolul de teatru.

Regia a apărut în secolul XIX, reprezentând un caracter necesar pentru spectacolul din această perioadă. Regizorul este artistul care își asumă crearea spectacolului, de la proiectul inițial până la ridicarea cortinei. Apărând ca un intermediar între operă și spectacol, își asumă obligațiile realizării spectacolului artistic, prin acoperirea spațiului dintre limba scrisă al operei și cel vizual, pretins de scenă.

Michaela Tonitza-Iordache afirma că „Instaurarea autorității regizorale se produce progresiv, subminând-o pe cea a autorului, dar aderând la aceeași mentalitate clasică“, înlocuirea scriitorului cu regizorul nu infirmă modelul de lucru, ci reprezintă doar o substituie a termenilor. Un rol important

pe care îl are în teatru regizorul este acela de a îl lega organic pe scriitor de spectator, pe actor de mașinăria tehnică a spectacolului, pe interpret de public, pe autor de ansamblul reprezentației ș.a.m.d.

Regizorul este, în același timp, tehnician, interpret și creator, folosindu-se de foarte însemnate date inițiale (în orice caz, de stăpânirea mașinăriei spectacolului și de text ca bază pentru transcrierea scenică), în vederea valorificării artei sale specifice. Avându-și punctul de pornire în existența textului dramatic, manifestându-se creator, regia își dobândește calitatea de artă autonomă.

Cu ajutorul regizorului, actorul trebuie să găsească mișcarea, frământarea interioară a scriitorului, să le comunice expresiv spectatorului, făcându-l să reconstituie în mare măsură gândul și emoția dramaturgului. Actorul intră astfel într-o relație nemijlocită și cu autorul și cu regizorul și cu publicul, dovedindu-se un factor de capitală însemnătate al teatrului. Importanța sa deosebită este accentuată de faptul că el efectuează în prim-plan comunicarea vie cu spectatorul, atribuindu-i astfel teatrului o măsură esențială a specificității sale.

Pe autoare o interesează ce transmite un actor, pentru ca emoțiile puternice să fie de partea receptorului operei de artă. Acele experiențe pe care le trăiesc împreună, actorul și spectatorul, mai ales la nivel emoțional, îi declanșează celui din urmă niște senzații care duc la autoanaliza propriului eu, a propriei vieți, ceea ce îl va determina să regândească poate anumite procese în contextul existenței sale. Există asocierea unor semne care pot declanșa o anumită emoție în funcție de istoria personală a fiecărui spectator. Teatrul este un sistem de semne, scenice, teatrale, specifice. În fiecare artă există sistemul acesta de semne, întotdeauna ambivalente.

Daniela Lemnar s-a oprit la trei propuneri spectacologice care au în prim plan dramaturgia românească, *Întoarcerea de acasă* de Ștefan Caraman, *Gaițele* de Al. Kirîțescu și *Clinica* de Adrian Lusting. *Întoarcerea de acasă* este o monodramă, are un personaj feminin – Ecaterina Hâțu, o actriță care vorbește despre viața personală, la teatru. Aici personajul ne introduce într-o lume imaginară, în care ne face părtași la câteva din experiențele ei. Textul scris de Ștefan Caraman ne vorbește

despre drama sufletului omului care trece prin etapele vieții – copilărie, adolescență, maturitate. Omul traversează mai multe situații, dar nu ia cele mai bune decizii. Ajungând în fața reflectoarelor, personajul principal, Ecaterina Hâțu, simte nevoia să facă o analiză sinceră a vieții sale, vorbind despre abuzurile la care a fost supusă, despre traumele din copilărie și frustrările ei (instantanee cu imagini din trecut, umbra tatălui, mici confesiuni, câteva adevăruri printre lacrimi și glume.) Piesa ilustrează conflictul care se ivește între alter-ego-urile personajului feminin, atunci când acesta încearcă să se descopere. Personajul își arată măștile publicului care se transformă într-o oglindă a cărei reflexie este diferită permanent. Textul are o anumită ambiguitate, nu se înțelege când personajul joacă un rol și când nu. Valoarea acestui text constă în naturalețea, franchețea, sinceritatea cu care ne pune în față o oglindă și ne vedem așa cum suntem, ne descoperim fiecare în parte ca om cu defecte și cu imperfecțiuni.

O piesă în care spectatorii se transformă în actori, iar actorii se transformă în oameni, o piesă care permite multe experimente, o piesă care poate să-i schimbe cariera actriței principale, dar și regizorului. Concepția regizorală a autoarei pune în discuție mai multe aspecte: mesajul regizorului, spațiul de joc, universal personajului, teatralitatea. În viziunea regizoarei, spectacolul se bazează pe o convenție. Aceasta poate fi tratată într-un mod neconvențional, atipic, despărțindu-se de regula clasică. În acest spectacol, se sparge convenția, se interacționează cu publicul. Publicul este adus aproape de scenă și făcut parte din acest spectacol. „Pariul cu mine însămi a fost acela de a mă alătura celor care doresc să spargă convențiile, să dărâme bariere, să încerce să apropie publicul de acest tip de spectacol, și de a-l câștiga“.

Gaițele de Al. Kirițescu a fost pentru regizoare un fel de dragoste la prima vedere. Al. Kirițescu și-a numit textul dramatic o satiră socială în care a dorit, cu adevăr și mânie, să demaște o lume putredă. Piesa *Gaițele* denotă o mare forță dramatică care creionează portretul savuros al miciei burghezii. Poate cea mai apropiată de comedia caragialiană, prin virulența satirică și valoarea literară incontestabilă. Piesa *Gaițele* reflectă cel mai clar atitudinea critică a scriitorului

față de societatea vremii sale. Ea scoate la iveală imaginea aprigă a lumii provinciale. Clanul are drept reguli esențiale interesul și supraviețuirea pe cont propriu. Însă profunzimea paradoxală a acestei piese statice provine tocmai din ritmul său infernal (în special în primul și ultimul act), existent în afara oricărei acțiuni și în absența oricărei linii evolutive. Acest ritm, impus chiar de la primul cuvânt rostit după ridizarea cortinei, introduce brusc provocarea, iritarea perpetuă a partenerului. Întreaga piesă este o erupție uriașă de ură și răutate, fără motivare. Spectacolul are două planuri: unul al „gaițelor“, care bârfesc, se ceartă, sunt agresive și al doilea plan, cel al tinerilor care se opun acestor „gaițe“, care vor să se regăsească. Dar planurile se suprapun, se opun unul altuia, iar acestea potențează, astfel, ritmurile unei comedii cu accente dramatice.

Regizorarea ne supune atenției desfășurarea etapelor în realizarea acestui spectacol. Ea a încercat mai multe variante ale Anetei Duduleanu, precum încercări duble sau prin încrucișare a personajelor Fraulein, Zamfira, Ianache și Georges. În viziunea ei, acest spectacol trebuia să-l pună pe actor în prim plan. Acțiunea piesei fiind minimală, ea a exploatat la maxim, sub toate formele, acțiunea verbală. Simbol și metaforă în același timp, comedia *Clinica* de Adrian Lustig, în regia Danielei Lemnaru, prezintă, într-o combinație sui generis, realitatea exterioară și cea interioară a fiecărui personaj, în situații care frizează patologicul în componenta sa comico-satirică. Personajele sale au experiența celor două panorame: una a trecutului și cealaltă a viitorului, balansându-se dintr-un sens în altul, în funcție de situație. Cele șase personaje se întâlnesc într-o clinică de recuperare, fiecare având un alt obiectiv, un alt scop. Personajele sunt alcătuite dintr-o mixtură de bine și rău, adevăr și minciună, esență și aparență.

Încrâncenarea cu care personajele sale vor să-și legitimizeze statutul și să-și atingă dorințele este de efect tragic. Tirul ironic al autorului își atinge scopul, deoarece efectele care se nasc din dereglarea umană suferită de personaje se răsfâng pe chipul lor. Comicul de limbaj generează un comic al situațiilor. Spectacolul oferă un registru comic, plin savoare, mus-

tind de ironie. Regizoare afirma: „Am încercat să fac o incursiune într-una din ipostazele regizorale ale acestui spectacol și nicidecum să rămân cantonată într-un orgoliu nejustificat, sau cum ar zice Narcis Pasăre „atacă-l pe artist la carieră și nu te uită toată viața“. Daniela Lemnaru oferă o opinie personală asupra acestui demers artistic, insistând asupra meditației pe marginea unor secvențe ce țin de interiorul procesului creativ, altele nemaipucând să fie analizate sau puse în discuție. Această configurare propusă conține viziunea artistului regizor-actor, dar și pe cea a formatorului. „Este o profesiune grea, pentru că se lucrează cu oameni, cu sentimente, cu emoții, cu stări, cu orgolii, vanități, cu imprevizibil, cu transformări, contradicții“.

Daniela Lemnaru speră ca aceste trei spectacole pe care le-a supus atenției să le fie utile tinerilor regizori și actorilor, prin încercarea de a parcurge trasee esențiale în procesul de creație al unui spectacol.

Daniela Lemnaru, *Fascinația căutării. Incursiuni în procesul creației regizorale*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012, 194 p.

ÎNTÂLNIRI TEATRALE ÎN AFARA ZONEI DE CONFORT

Carmen Ghiurco

Atunci când ne apropiem de un autor nou și de opera acestuia, în fața ochilor noștri se deschide un întreg Univers, un tărâm nedescoperit. Fiecare lectură în parte mai așază o cărămidă la temelia eului nostru. În contextul secolului XXI, context în care viteza pare să domine fiecare aspect al vieții noastre, experiența lecturii creează în continuare un spațiu de întâlnire în care timpul se oprește în loc. În acest spațiu, ia naștere o conexiune aparte, deoarece lectura presupune, printre altele, un dialog. Prin cuvintele înșirate cu mare atenție pe pagină, *autorul* se lansează într-o conversație plină de onestitate cu *cititorul*. În cartea sa, (SU) POZIȚII TEATRALE SAU ANCORE ÎMPOTRIVA NOSTALGIEI CONFORTULUI, autoarea ne propune o conversație despre onestitatea experienței teatrale. Raluca Blaga este în prezent Lector Universitar Doctor în cadrul Universității de Arte Târgu-Mureș, contribuind în mod direct la formarea tinerei generații de actori, regizori, teatrologi, scenografi și dramaturgi.

Titlul cărții, ales cu meticulozitate, promite experiența unei altfel de întâlniri, întâlnire care are loc în afara zonei de confort. Ancorele autoarei servesc drept punct de sprijin în această călătorie de descoperire a ceea ce înseamnă a privi, a gândi, a simți și a fi. Călătoria în acest sens presupune a privi cu deschidere spre necunoscut, a gândi în profunzime, lipsit de orgoliu, a simți și a fi înăuntrul unui spectacol care are propria lume. „A nu trăda natura acestui act este echivalent cu faptul de a observa (înregistrând, catalogând sau memorând) liniile și punctele care formează conturul plin de conținut al celuilalt, adică al evenimentului teatral destinat privirii“ (p.11).

Primul popas în această călătorie este constituit de *Prolog*, în interiorul căruia regăsim motivațiile care au stat la baza cercetării și avem oportunitatea de a privi pentru o clipă în spatele cuvintelor. Mărturisirea autoarei se compune treptat sub ochii noștri asemenea unui mozaic, bucată cu bucată, din întâlnirile definitorii care i-au conturat de-a lungul timpului, fie și pentru o secundă, orizontul teatral. „O secțiune din memoria mea poetică este compusă din întâlnirile pe care vi le propun. Le-am numit ancore împotriva nostalgiei confortului“ (p. 16). În interiorul celor șase ancore, autoarea deschide calea spre șase lumi diferite și facilitează prin mărturisirea propriei experiențe întâlnirea cu câțiva artiști de referință a peisajului teatral al secolului XXI. (Oliver Frlijić – *Blestemat să fie trădătorul de patrie!*, Krzysztof Warlikowski – *(A)pollonia*, Angélica Liddell – *Ping Pang Qiu*, Anna Dan-kova – *Cosmonaut*, compania Forced Entertainment – *Tomorrow's Parties*, Monika Strzępka, Pawel Demirski – *Courtney Love*).

Abordarea subiectivă a experienței care se împletește încă din primele pagini cu obiectivitatea teatrologului este prezentă pe parcursul întregii navigații teatrale. Dezvăluindu-se pe sine, autoarea ne propune un mod de a percepe fiecare experiență teatrală, lăsând în urmă tot ceea ce cunoșteam până în acel moment, atât despre noi înșine, cât și despre lumea în care trăim. A fi și a simți în interiorul unui demers teatral nu presupune, în acest caz particular, abandonarea identității, ci mai degrabă chestionarea ei în raport cu actul teatral. Navigând prin vastul spațiu teatral european, ancorându-se împotriva nostalgiei confortului, Raluca Blaga își propune să reflecteze asupra fiecărei experiențe teatrale care a format-o de-a lungul timpului cu luciditate. „Prezentele (su)poziții teatrale reprezintă unitatea mea de măsură a universului spectacologic. (...). Însă cu fiecare dintre aceste întâlniri, am descoperit o nouă dimensiune a existenței mele dincolo de spațiul teatral“ (p.142). Acest tip de abordare îl plasează pe cititor într-o poziție activă, spre descoperirea modului de a gândi fiecare întâlnire în parte, în absența reperelor convenționale de analiză, orice ar presupune acest demers.

În structura fiecărui capitol-ancoră, vom regăsi informații despre personalitatea și demersul asupra cărora autoarea își îndreaptă atenția, analiza spectacolului propus, dar și inserții

introspective care au scopul de a contura cât mai precis tabloul experienței autoarei. Cum ne apropiem de un artist? Raluca Blaga ne oferă în acest sens răspunsuri aparent simple, dar complexe în profunzimea lor. De un artist ne apropiem cu atenție și curiozitate. A fi și a simți în acest caz particular este egal cu a fi vulnerabil, iar acceptarea propriei vulnerabilități presupune disponibilitatea de a te expune exact așa cum ești. Scopul fiecărei ancore este acela de a desluși anumite noțiuni teatrale în raport cu experiențele teatrale ale autoarei. Fiecare spectacol propus spre analiză de autoare este supus unei disecții, iar ulterior fiecare bucată secționată este așezată sub microscop, pentru a putea observa fiecare „micro-organism” care face parte din componența spectacolului. „Poate te întrebi și tu (...) cu privire la ținta acestor (su)poziții teatrale. Iată principalul lor rost: încercarea de clarificare a unor noțiuni teatrale prin intermediul acelor spectacole care mi-au modificat poziția inițială din dreptul căreia priveam către fenomenul teatral” (p. 57).

Am putea spune că a te apropia de un artist presupune, în primul rând, a te apropia de propria persoană, iar mărturisindu-se pe sine prin intermediul acestor întâlniri așezate meticulos în pagină, autoarea deschide înaintea ochilor noștri noi orizonturi cu privire la ceea ce poate însemna experiența actului teatral. Parantezele auctoriale, mesajele adresate direct practicienilor, rândurile goale, dar totodată pline de conținut și substrat, adnotările și scenariile matematico-teatrale, creează o atmosferă aparte; prezența cititorului este atestată și recunoscută prin adresarea directă pentru care optează autoarea în exprimare. Astfel, în loc să fii martorul unei călătorii, ești invitat să faci parte din ea, să fii și să simți, aici și acum. Ancorele ce susțin (su)pozițiile teatrale ale autoarei nu au scopul de a dicta noi sentințe, ci de a focaliza obiectivul, pentru a putea privi imaginea de ansamblu a teatrului secolului XXI cu mai multă claritate. Așadar, în fața acestor (su)poziții, este imposibil să rămâi pasiv, abordarea subiectiv-obiectivă a autoarei provocându-te constant la reflecție pe parcursul întregii lecturi. Ce este teatrul? Care este scopul teatrului în secolul XXI? La ce ne uităm atunci când privim? Mai știm să privim în profunzime? Cum existăm în artă în era

tehnologiei? Acestea sunt câteva dintre întrebările care iau naștere în interiorul tău în timpul lecturii. Pas cu pas, cuvânt cu cuvânt, la finalul navigației teatrale, realizezi că asemeni autoarei ești profund modificat. O astfel de lectură îți deschide brusc apetitul spre cercetare. O dată cu parcurgerea fiecărei ancore, în interiorul tău ia naștere dorința de a descoperi mai mult indiferent dacă ai avut sau nu tangență cu munca acestor artiști de referință până în prezent.

Consider cartea Ralucăi Blaga extrem de relevantă în contextul spațiului cultural românesc și în contextul în care literatura de specialitate pare a fi într-un impas. Ea se adresează în primul rând profesioniștilor din domeniu, dar în același timp poate servi drept busolă unui cititor pasionat de lumea artelor spectacolului. Lectura este printre altele și un exercițiu de auto-cunoaștere, iar în contextul în care tinerii practicieni se lansează încă din timpul anilor de studiu într-un proces asumat de descoperire a propriului sine, studiul Ralucăi Blaga devine piatră de temelie în structura fundației lor profesionale. La finalul navigației teatrale, este aproape imposibil să te debarasezi de greutatea întrebărilor care iau naștere pe parcursul lecturii. În încheierea studiului ei, autoarea vorbește cu o onestitate dezarmantă despre ceea ce a însemnat pentru ea această navigație. Anticipând finalul inevitabil al conversației, cititorul este nevoit să se întoarcă spre interior și să își chestioneze propria existență în raport cu experiențele teatrale personale și cu cele disecate cu atâta onestitate și măiestrie de autoare.

Demersul autoarei este acela de a deschide orizonturile teatrale dincolo de granițele țării și de a contura peisajul teatral european al secolului XXI. E nevoie de curaj să decizi conștient să privești atât în interiorul tău, cât și în afară, să înțelegi că fiecare spectacol de teatru propune o altă lume posibilă, că datoria ta e să rămâi conectat la mișcarea teatrală a secolului XXI, că nostalgia confortului te poate ancora fie în trecut, fie în viitor și de prea puține ori aici și acum. Prăpastia pe fundul căreia întâlnim plafonarea profesională trebuie evitată, iar acest lucru este posibil numai prin extinderea ariei de cercetare dincolo de zona de confort.

Pentru studentul-actor depășirea limitelor este posibilă numai prin studiu permanent, prin cercetarea continuă a fenomenului teatral dincolo de comoditate, prin angrenarea onestă într-un demers ce presupune să ai disponibilitatea de a fi vulnerabil. Cartea Ralucăi Blaga le poate oferi studenților nu numai o direcție, ci și un start în explorarea fenomenului spectacologic din punctul de vedere al profesionistului, dar mai ales, din punctul de vedere al ființei umane aflate în căutarea nesfârșită a sinelui. „A mă cunoaște pe mine însămi a fost echivalent cu a trece dincolo de granița emoționalului sau a raționalului, pentru a putea descoperi posibile puncte de referință teatrale valide“ (p. 141). Curiozitatea, trăsătură indispensabilă în această călătorie pe care o numim generic viață, nu poate exista în absența dorinței de auto-cunoaștere. Cine sunt? Iată marele semn de întrebare adresat de autoare pe parcursul întregii navigații teatrale.

Prin cartea sa, autoarea configurează pentru cititor traseul navigației și oferă prin modul inedit de analiză noi modalități de abordare a experienței oferite de actul teatral, astfel încât, la finalul lecturii, arsenalul cititorului este îmbogățit cu o varietate de unelte ce vor facilita cercetarea fenomenului teatral pe mai departe. Autoarea deschide calea prin amplasarea meticuloasă a fiecărei ancore pe parcursul călătoriei teatrale, iar ulterior, fiind profund modificat în urma contactului cu acestea, este aproape imposibil să te oprești din a naviga prin spațiul teatral european în căutarea propriei identități.

Raluca Blaga, *(Su)Poziii teatrale sau Ancore împotriva nostalgiei confortului*, București, Editura Eikon, 2018, 154 p.

TEHNICA ȘI INTEROGAȚIILE DANSULUI MODERN SAU REVIZITÂND-O PE DORIS HUMPHREY

Denisa Badea

In procesul de creație sau de contemplație coregrafică este necesară uneori întoarcerea la bază, la numele canonice care au modelat domeniul, pentru a vedea cum se situează astăzi postulatele, interogațiile și premonițiile lor artistice.

Acesta este și cazul de față, volumul „The Art of Making Dances“, lucrare aparținând unei personalități marcante din domeniul artei coregrafice, Doris Humphrey. Publicat postum la sfârșitul anilor '50 și având parte de reeditări succesive, acest volum extrem de important pentru practicieni și teoreticieni prezintă principii de compoziție coregrafică ale dansului modern, folosite și astăzi în creația scenică.

Companii și școli de dans din întreaga lume continuă să se ghideze după concepțiile propuse de Doris Humphrey, materializate în cursuri sau ateliere de mișcare formulate în tehnica sa, amintind nu doar de originea dansului modern, ci mai ales de filonul dansului contemporan.

Autoarea a adus contribuții în arta dansului modern atât în plan interpretativ și de creație coregrafică, cât și în plan teoretic, expunându-și principiile pedagogice și concepțiile despre compoziția dansului. Humphrey este prima creatoare a unei gândiri de tip coregrafic modern pe care o teoretizează într-un studiu amplu și inovator, aducând în discuție concepte precum: orchestrație coregrafică, mișcare simetrică versus mișcarea asimetrică, cele patru elemente ale dansului (formă, dinamică, ritm, motivație), orientarea în spațiul scenic, utilizarea recuzitei, relația sunet-mișcare. Tehnicile de compoziție coregrafică propuse în acest volum nu reprezintă o sumă de mișcări expresive care ar putea funcționa scenic,

ci sunt formulate mai de grabă ca principii ancorate fizic, biologic, estetic, pentru a descoperi în interpreți potențialul unei mișcări cu un conținut de sens și sensibilitate atât pentru spectator, cât și pentru dansatorul care este, precum bine evidențiază autoarea, „un gânditor nonverbal notoriu“ (p. 21).

Studiul prezentat propunea ieșirea definitivă din paradigma baletului mecanic, încă promovat de gândirea europeană a perioadei începutului de secol XX, iar spațiul cultural american în care se formează celebra autoare îi prilejuiește acesteia o adevărată evadare din *corsetul* dansului academic. Personalitate marcantă a lumii dansului modern, Humphrey modelează o nouă concepție asupra artei mișcării, detronând gândirea piramidală în care figura prim-balerina în vârful sistemului ierarhic, aducând în prim-plan imaginea grupului de interpreți ca personaj principal. Acest personaj colectiv devine o plăsmuire coregrafică a unei „arhitecturi în mișcare“ – în ideea unor forme geometrice echilibrate, bine distribuite spațial, într-o formă de expresie care le evidențiază și potențiază conținutul. Acuratețea orchestrației coregrafice este atinsă nu doar printr-o claritate a liniilor trasate în mișcare, dar și printr-o căutare a dinamicii și a unui ritm interior care să vibreze la unison.

Mișcarea este privită ca un pendul între forme simetrice și asimetrice, opuse sau succesive, explicate nu doar în formule legate de posturi corporale și tensiuni musculare (care alimentează, mai apoi, tensiunea dramatică a spectacolui), ci și cu ajutorul unor metafore arhitecturale, spre exemplu brațele interpreților se pot înălța precum absidele unui edificiu care este însuși corpul. Astfel, principiile coregrafice nu se rezumă la o abordare de tip biomecanic sau la o analiză a formei reduse la potențialul kinestezic, ci se propune o gândire amplă asupra dansului, inclusiv prin prisma unor lecturi din aria filosofiei, istoriei, teatrului, care ajung să sprijine, totuși, o tehnică coerentă, ce stă (sau mai corect spus ar fi se mișcă cu sens) pe/prin propriile picioare.

La nivel conceptual, mișcarea pe care Doris Humphrey o propune își are originea în filozofia lui Friedrich Nietzsche, în ideea divizării psihicului uman între latura apolinică (rațională) și latura dionisiacă (emoțională, irațională), definind

ceea ce avea să reprezinte mai târziu tehnica *Fall and Recovery*.

Cei doi antipozii, „fall“ și „recovery“, surprind, pe lângă raportul între greutatea corpului și dinamica sa în mișcare, o metaforă a existenței umane, în care pierderea și recuperarea echilibrului nu mai constituie doar un raport de forțe fizice, ci și emoționale, uneori cu ramificații mistice și metafizice. Limitele mișcării sunt împinse în jocul echilibru-dezechilibru, printr-o luptă permanentă a corpului cu propria greutate și cu impulsul gravitațional, spre a cuceri clipa unei suspensii în mișcare, a unui moment de fragilitate și tensiune care fie urcă, fie coboară corpul, și, odată cu el, ființa.

În studiul său asupra compoziției coregrafice, Doris Humphrey nu face apologia unor mișcări extrase dintr-un dicteu al pulsionilor interioare, precum se putea observa la contemporana sa, celebra Martha Graham, ci subliniază importanța utilizării respirației în modelarea mișcării. De asemenea, în completarea universului de compoziție prin mișcare, Humphrey acordă o deosebită importanță folosirii gestului în dans.

Dincolo de gestul ritualic și cel emoțional pe care dansatorul este familiarizat să le redea, coregraful recontextualizează gestul social sau gesturile funcționale dintre cele mai frecvente (alergatul, dactilografiatul, semnatul unei scrisori etc.), într-un traseu care rupe aceste convenții sociale de zona lor prozaică și le transformă artistic „după botezul magic al stilizării“ (pag 117).

Punctul convergent al acestor gesturi convenționale recontextualizate îl constituie dinamica și ritmicitatea cu care sunt abordate, ceea ce dă consistență și valoare mișcării, urmărind atingerea adevărului intrinsec.

Humphrey se depărtează de ideea redării unor gesturi-șablon, căutând reverberații interioare, generatoare de mișcare. Creațiile coregrafice realizate de Doris Humphrey, al căror număr depășește 90 de compoziții, sunt definite de gesturi solemne, uneori hieratice sau sobre.

Această tendință este susținută de căutarea în direcția abstractizării mișcării, depărtându-se de zona narativă. Același raport se păstrează și în relație cu muzica, în care mișcarea

nu constituie o traducere liberă, mot-à-mot a ritmului, ci o comunicare sunet-corp sau o interogație permanentă la adresa ritmului interior pe care îl conținem.

Volumul *The Art of Making Dances* se definește prin actualitatea discursului organizării materialului de mișcare, printr-o analiză care evadează din tarele kinestezice, potențat de o viziune mult mai amplă asupra orchestrației coregrafice, care-și intensifică elanul și inspirația în domenii conexe (arte vizuale, psihologia sau filozofia), forțând astfel limitele imaginației și postulând principiile valide și astăzi, la mai bine de jumătate de secol de la prima apariție.

Astfel, una dintre principale teme de reflecție ale creatorului de spectacol coregrafic rămâne căutarea unei relații de simbioză între formă – dinamică – ritm – motivație, aspecte pe care Doris Humphrey ni le-a deschis (și descris) într-un studiu care cucerește nu prin cădere sau coborâre (*Fall and Recovery*), ci printr-o suspensie finită, cu reverberații în infinit.

Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*, Edited by Barbara Pollack, Princeton, Princeton Book Company, 1959, 192 p.

UN COMPENDIU DE STILURI

Marcela Dan

Volumul *Poetici ale artei actorului în secolul XX*, de Nicolae Cristache trece în revistă personalități ale vieții teatrale care și-au pus amprenta în pregătirea actorilor și a învățământului artistic prin metodele lor. Cartea este un compendiu al stilurilor artistice și o scurtă sinteză a poeticilor teatrale din ultimul veac. Acest demers pornește de la personalitatea cea mai reprezentativă a artei actorului Konstantin Stanislavski, în alte două capitole ne vorbește despre diferiți oameni de teatru, modelele lor de lucru cu actori, tratând teatrul american, european (rus, francez, german, englez, polonez, italian), precum și cel românesc al cărui reprezentant este Ion Cojar, și se încheie cu metoda lui Bertolt Brecht. Acest volum le oferă studenților un îndrumar în procesul de pregătire universitară.

Sistemul lui Stanislavski este o abordare sistematică a instruirii actorilor pe care practicantul rus de teatru Konstantin Stanislavski a dezvoltat-o în prima jumătate a secolului XX. Sistemul său cultivă ceea ce el numește „arta de a experimenta” (în contrast cu „arta reprezentării”). El mobilizează gândirea conștientă a actorului și voința, pentru a activa alte procese psihologice mai puțin controlabile - cum ar fi experiența emoțională și comportamentul subconștient - simpatic și indirect. În repetiție, actorul caută motive interioare, pentru a justifica acțiunea și definirea a ceea ce personajul încearcă să obțină la un moment dat (o „sarcină”). În cele din urmă, Stanislavski a ajuns să-și organizeze tehnicile într-o metodologie coerentă și sistematică, care s-a bazat pe trei direcții majore de influență: I. abordarea ansamblului centrată pe regizor, estetică și disciplinată, a ansamblului companiei Meiningen;

II. realismul centrat pe actor al lui Maly; și III. înscenarea naturalistă a lui Antoine și mișcarea teatrului independent .

În spațiul teatral, au apărut nenumărate școli și metode dezvoltate de diverse personalități din lumea teatrului ale căror obiective urmăreau descoperirea și îmbogățirea personalității, valorificarea capacităților fizice și psihice, pentru sprijinirea jocului actoricesc. Teatrul american își are rădăcinile în tradițiile celui european pe care l-a importat, revoluționând interpretarea actoricească din Occident. Când Studioul de Artă Teatrală din Moscova a vizitat Statele Unite, la începutul anilor 1920, Richard Boleslavsky, unul dintre studenții lui Stanislavski de la First Studio, a susținut o serie de prelegeri despre „sistem“ care au fost publicate, în cele din urmă, sub titlul de *The First Six* (1933) . Interesul generat i-a determinat pe Boleslavsky și pe Maria Ouspenskaya (o altă studentă la First Studio) de a emigra în SUA și de a înființa Laboratorul de teatru american. Turneul a durat doi ani și mulți dintre actorii Teatrului de Artă preferă să rămână în Occident și să nu se reîntoarcă în Uniunea Sovietică. Așa începe răspândirea Sistemului. Acești emigranți, dintre care îi enumerăm pe Richard Boleslavsky, Maria Ouspenskaia, Michael Cehov, au promovat ideile lui Stanislavski despre arta actorului. La dezvoltarea acestei metode, au contribuit Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler.

Lee Strasberg pornește de la premisa că actoria există în fiecare om, doar că diferă în măsura în care se manifestă gradual în funcție de talent; el considera că actorul trebuie să-și exloateze propriile experiențe emoționale, pentru a susține senzația de real pe scenă. Lee Strasberg îi încurajează pe actori să apeleze la experiențele personale, ca să se apropie de experiențele emoționale ale personajelor lor. Stella Adler contrazice metoda lui Strasberg, motivând că experiențele emoționale ale actorului sunt altele decât cele ale personajului pe care trebuie să îl interpreteze. Actorul trebuie să se folosească de imaginație, inteligență, pentru a crea personajului.

Tehnica propusă de Sanford Meisner constă în credința că actorul ar trebui să acționeze cu adevărat în spațiu și propune un antrenament în care actorul își urmează impulsurile

instinctive, pentru a naște reacții comportamentale organice, reale. Sanford Meisner și-a învățat elevii să „trăiască cu adevărat în circumstanțe imaginare date“. Demersul său este unul iminent practic; faimosul său exercițiu de repetiție, în care doi actori stau față în față și răspund cu o frază repetată, descompun tehnica excesiv structurată și construiește deschidere, flexibilitate și abilitatea de a asculta.

Viola Spolin pornește de la ideea că fiecare poate improviză și juca teatru, deoarece învățăm din experiențe și trăiri, iar teatrul se naște din joc. „Improvizația pentru teatru“ a Violei Spolin este adesea numită „Biblie improvizată“ și îi învață pe actori să trăiască în acel moment și să răspundă rapid și sincer la circumstanțele prezente.

Michael Chekhov a dezvoltat o tehnică de acțiune, o „abordare psiho-fizică“, în care transformarea, care lucrează cu impuls, imaginație și gest interior și exterior, este centrală. Această abordare oferă instrumente clare și practice în lucrul cu imaginația, sentimentele și atmosfera.

În teatrul european, Appia și Craig conferă autoritate absolută tripletei autor, regizor, actor.. Simboliștii de talia lui Meyerhold, Jacques Rouchez, Lugné Pöe, Tairov sau Vah-tangov fac recurs la imagine, teatrul fiind interpretare, și nu imitare. Tehnicile și ideile elaborate de Evgheni Vahtangov au vădit, de asemenea, un rol semnificativ în dezvoltarea Metodelor, având ca scop formarea actorilor și exersarea abilităților acestora. Regizor rus, Vsevolod Meyerhold, este cel ce a revoluționat gândirea teatrală europeană, cel care a introdus o nouă formă de expresie în arta actorului: corporalizarea. Vsevolod Meyerhold dă naștere jocului biomecanic. Actorului nu îi este îngăduit să exteriorizeze stările sufletești prin intermediul intonațiilor vocale. El trebuie să-și elimine Eul în scopul creației.

În teatrul francez, Andre Antoine dă viață „Teatrului liber“ și caută reflectarea unei realități și în interpretarea personajelor. El îi cerea actorului să uite de propria persoană atunci când pășea pe scenă și să se identifice cu personajul. Antoine Artaud se opune supremației cuvântului și a teatrului ca reflex material al textului. Pornește în căutarea adevărului printr-o întoarcere la origini. Pentru Artaud, spațiul scenic

este un spațiu al creației.

În teatrul englez, Gordon Craig susține dogma teatralității, se află în căutarea unei supramarionete. În viziunea lui, actorul nu poate fi catalogat ca un artist, deoarece „tot ceea ce este accidental, e contrar artei”. Peter Brook afirmă că pentru formarea unui actor este importantă dezvoltarea unei capacități de a urmări și a observa ceea ce se desfășoară în jurul său. Actorul trebuie să conștientizeze că nu poate juca singur și că trebuie stimulată de regizor, de ceilalți și de rol.

Jerzy Grotowski este unul care a creat teatrul polonez modern. El avea să găsească în corpul actorului însuși fundamentul teatrului. El definește teatrul dintre actor și public. Elementele vizuale sunt construite prin mijloacele corpului actorului, iar efectele muzicale și acustice prin intermediul vocii sale.

Teatrul italian este reprezentat de Giorgio Strehler și Eugenio Barba. Giorgio Strehler afirma că „Teatrul este reflecția activă a omului despre el însuși”. Împreună cu Paolo Grassi, prieten vechi cu care împărtășea și pasiunea pentru teatru, a lucrat mai multe spectacole și a pornit, în 1947, în marea aventură: Piccolo Teatro, „un teatru de artă pentru toți”. El consideră teatrul ca agent primar al schimbărilor sociale, prin care își vede pus în practică visul unei Europe unificate, bazate nu numai pe piețele libere și consumism, dar și pe ceea ce el a numit, nu fără o notă de esențialism, o „umanitate comună” și o moștenire culturală comună. Eugenio Barba spune „Un actor are, asemeni îngerilor, trei limbaje care creează energii: ritm, dinamism, asociere”. Un actor are capacitatea de a se pregăti mental și fizic pentru rolul pe care acesta îl numește tehnică și poate fi realizat conștient sau inconștient.

În teatrul românesc, personalități ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Penciulescu, Dinu Cernescu, Andrei Șerban și-au pus amprenta asupra învățământului românesc de teatru, în special asupra formării actorilor și regizorilor. Cel care s-a afirmat pe deplin în instruirea actorilor la Institutul de Artă Teatrală „Ion Luca Caragiale” a fost profesorul Ion Cojar. Acesta a fondat școala românească de metodă în arta actorului, călăuzit de principiul „procesul, nu succe-

sul“. El a susținut că spectatorii nu trebuie să aibă impresia că asistă la un spectacol de teatru, ci la un eveniment autentic de viață. El afirmă că actorul nu operează tot timpul cu logica polivalentă. Substituirea actorului în cea a personajului se întâmplă zgomotos, la vedere, în fața publicului.

Ultimul capitol este dedicat lui Bertold Brecht. Adeptul teatrului epic subliniază caracterul dual al teatrului și oferă prin „tehnica distanțării“, posibilitatea trecerii de la prezența reală a ceea ce este trăit la ceea ce este reprezentat scenic. Brecht a dezvoltat teoria și practica combinată a „teatrului său epic“, sintetizând și extinzând experimentele lui Erwin Piscator și Vsevolod Meyerhold, pentru a explora teatrul ca un forum pentru idei politice și pentru a crea o estetică critică a materialismului dialectic. Teatrul epic contrapune pe spectator acțiunii de pe scenă, transformându-l în observator și mizează pe rațiune. Se cere o distanțare între scenă și spectator, pentru ca spectatorul să-și păstreze luciditatea; astfel, pe scenă, actorul „joacă“, nu „trăiește“ rolul.

Studiile regizorilor despre arta teatrală generează o profundă diversificare a modalităților de punere în scenă a spectacolelor în beneficiul mișcării teatrale internaționale. Actorii sunt chemați să-și reîmprospăteze cunoștințele teoretice, cu scopul de a face față provocărilor artistice.

Nicolae Cristache, *Poetici ale artei actorului în secolul XX*, București, Editura Eikon, 2019, 186 p.

UN VOIAJ ÎN IZOLARE

Sabin Sabados

Intro perioadă dominată de obligația de a ne distanța fizic unii de alții, însemnările zilnice – însemnările a optzeci de zile – ale lui Tiberius Vasiniuc, s-au reunit într-un *Jurnal din vremea pandemiei*. Textul, cu un titlu și subtitlu bine alese, invită cititorul să descopere pariul pe care autorul, asemenea personajelor lui Jules Verne, îl face cu sine, în profitul unei aventuri a cunoașterii introspective. O cunoaștere pe care o putem echivala, în sens metaforic, cu o călătorie de *optzeci de zile în jurul casei*.

O activitatea de scriere a unui jurnal este, de regulă, o punere în pagină a ideilor și trăirilor proprii, manifestate cu precădere în momentele de criză individuală sau socială. Or, pus într-o atare logică, jurnalul publicat de Tiberius Vasiniuc reprezintă o sumă de gânduri intime ale autorului, scoase la lumină de întâmplările recente (și nedorite) care s-au abătut asupra întregii lumi – fenomenul Covid-19. Dincolo de numeroasele discuții și polemici iscate de acest fenomen, avem de-a face cu o relatare veridică de fapte și de evenimente care pun la încercare omul și umanitatea din noi. Trebuie spus că, prin jurnalul său, Tiberius Vasiniuc nu s-a dorit a fi un observator pasiv, indiferent la gravitatea întâmplărilor, ci unul care să se aplece în manieră analitică (și uneori partizană) asupra numeroaselor întrebări pe care, cel mai probabil, în alte condiții, mulți dintre noi nici nu ni le-am fi pus. Înțeles prin prisma unui „exercițiu spiritual“, solilocviul celor *optzeci de zile* este o reamintire a unui timp al contemplării în tăcere: „«Jocul» care se instituie este al unui «eu-Ianus», unul care se întoarce spre sine și unul care își exprimă solidaritatea cu un «altul»“ (*ibidem*, 107). Un „joc“ care a început atunci când,

după o întâlnire în solitudine a eu-lui cu *sinele*, cu toții am privit spre lume *din interiorul casei*, pentru a descoperi noile dimensiuni (existențiale) ale izolării. Nu peste mult timp vom vedea cum societatea, în ansamblul ei, va resimți consecințele acestei priviri afectate de *neîntâlnire*, în condițiile în care, după cum bine notează autorul, „problema de esență este a privirii, a vederii care, sucită nedemn, nu permite actul vederii altcuiva, se antropomorfizează, uitând sau neglijând că sufletul fiecăruia se regăsește (se recompune) în natura sufletului de lângă noi“ (*ibidem*, 90).

Toți cei care, în această perioadă, am resimțit mai acut ca niciodată nevoia de apropiere și de îmbrățișare a celor dragi, vom regăsi în paginile acestui jurnal sentimentele și gândurile unui diarist sincer, care au fost, sunt sau pot să fie și ale noastre. Starea socială de *lockdown* a fost dublată de o serie de stări interioare (emoții, temeri sau chiar angoase) pe care, unii dintre noi, am încercat și încercăm încă să le gestionăm cât mai bine. Stări al unor întâmplări pe care, alții, din cine știe câte motive, preferă să le treacă mult prea ușor cu vederea. Încă de la primele paginii ale jurnalului, cititorul va descoperi idei și teme majore ale ființei: libertatea, exprimată de această dată prin libertatea de mișcare, întâlnind limitele impuse de autorități, ceea ce aduce în discuție drepturile fundamentale ale omului; rolul și pârghiile responsabilității, într-o lume aflată în plin proces de globalizare – un fenomen care a accelerat răspândirea virusului; lupta pentru supraviețuire a individului și a unor întregi comunități; etica și morala ca implicate fundamentale ale acțiunilor și alegerilor noastre; demnitatea umană; altruismul, credința etc. Toate aceste teme, pe care, în alte condiții, le tratam de pe pozițiile observatorului ingenuu, au devenit elemente călăuzitoare pentru diaristul Tiberius Vasiniuc. Apoi, cititorul va descoperi o abilită corelare și nuanțare a acestor teme cu perspective inedite din domeniul filosofiei, dar și al eticii, al literaturii și, nu în ultimul rând, al artelor spectacolului. De asemenea, ne este relevat și modul în care, pe parcursul carantinei, preocupările autorului stăruie asupra relației fundamentale dintre *eu* și *celălalt*, dintre *eu* și *lume*: „În fond, cu toții suntem într-o situație cvasi-similară, fiecare ne găsim izolați în locuințele

proprii, claustrați, abandonați alături de propriile griji, de neliniștile care ne istovesc, făcându-ne să ne gândim la un viitor incert și, poate, la suferințe care niciodată nu sunt doar ale altora... Exercițiul tăcerii – un exercițiu al penitenței? – mă face să înțeleg că nu putem compensa ceea ce ne lipsește în viața de zi cu zi decât prin obliterarea sensului pe care îl acordăm acelui «ceva» pe care mai ieri îl consideram esențial [...]“ (*ibidem*, 25-26).

Trăind aceste vremuri nesigure, dominate de incertitudini, de griji, de neliniști majore, am putea crede că asemenea preocupări „înalte“ pot fi trecute la index sau, cel puțin, amânate pentru un timp mai prielnic reflecțiilor spiritului. Cine mai poate avea interes pentru meditații, pentru gândirea „pură“, atunci când evenimentele ne împovărează peste măsură? Și totuși, rândurile acestui jurnal ne vor reaminti că marile teme ale umanității, chiar și cele în aparență abstracte, necesită atenția noastră tocmai în momentele de criză, tocmai atunci când ne simțim blocați într-o lume aflată la răspântie de drumuri, întrebându-ne care este calea pe care ar trebui să o urmăm. Mai întâi, pentru că aceste teme trebuie să reprezinte bornele acțiunile noastre, apoi, pentru că avem nevoie de un scut interior pentru a face față unui cotidian incert și unor situații pe care le-am crezut plasate undeva departe în istorie, în timpuri care nu păreau a se mai întoarce.

Cu acest jurnal, găsim însemnările *la cold* ale unui actor cercetător pentru care onestitatea rândurilor așternute pe hârtie are o aceeași importanță cu mișcarea, gestul ori rostirea unei replici pe scenă, în fața publicului, în fapt, în fața lumii. Într-o astfel de accepțiune, vedem limpede cum din însemnările autorului transpare neliniștea cu privire la asalul media, informațiile gata prelucrate, asertive, ocolind dialogul, ocupând fără drept de apel un loc tot mai important în spațiul public și – mai cu seamă asta – în spațiul intim, privat, al casei. Ne aflăm într-un veritabil *news cycle*, al unui *uroborus* al timpurilor noi, care se întoarce la sine (în sine!), adjudecând comportamente.

Starea de urgență în care lumea s-a văzut brusc aruncată de fenomenul Covid-19, ne-a obligat să punem între paranteze normalitatea cotidianului cu care ne-am obișnuit. Ne-a

obligat să ne suspendăm interacțiunile sociale și, nu în ultimul rând, să ne distanțăm fizic unul de altul. Totul în numele sănătății noastre, dar mai ales a celorlalți. Dintr-o dată, dreptul la sănătate a devenit o obligație imperativă, o altă nevoie, fundamentală, de a interacționa cu ceilalți – cu *altul* – fiind socotită infimă.

Tiberius Vasiniuc a înțeles repede că producțiile imaginarului sunt cele care ne pot ajuta într-o stare de incertitudini sau de rutină forțată instituită, făcând mai ușoară apăsarea solitudinii. Dar poate, mai important, ele pot să reprezinte o reală soluție de evadare dintr-un spațiu care, pe măsură ce timpul se scurge, devine din ce în ce mai greu de suportat. Cu atât mai mult atunci când, izolați fiind în casă, avem alături de noi pe cineva: „A sta alături de cineva fără a avea posibilitatea de a te retrage *în colțul tău*, pune la încercare nu doar relația cu celălalt (de regulă partenerul de viață), ci și propria rezistență la un mediu coercitiv, limitat [...]” (Vasiniuc 2020, 34).

În esență, jurnalul lui Tiberius Vasiniuc reprezintă o mărturie asupra căreia, poate, se vor apleca cei de după noi, amintindu-le de sensibilitatea și fragilitatea vieții umane. Iar pe noi, cele optzeci de zile petrecute de autor în jurul casei ne pot conduce spre propriile izvoare de energie interioară, alimentându-ne speranța întoarcerii la o lume în care conviețuirea să nu mai fie amenințată.

Tiberius Vasiniuc, *Jurnal din vremea pandemiei. Optzeci de zile în jurul casei sau cum am luat parte la o contraistorie*, București, Editura Eikon, 2020, 208 p.

COMMEDIA DELL'ARTE. RECONSTRUCȚIE SAU REANIMARE

Vlad Haneș

Commedia dell'arte a fost, este și va fi celebrul stil italian de a înscena și esențializa viața prin artele teatrale: actorie, cânt, dans, scamatorii, acrobații. Maniera eclectică a acestui fenomen teatral este fără doar și poate primul său principiu. John Rudlin relatează în volumul său *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, începând cu principii amintit anterior, evoluția stilului comediei italiene. Rudlin reușește prin cartea sa, nu doar să decodifice sau să decanteze un stil teatral care a fost influent pentru societatea teatrală contemporană, dar și să exemplifice particularitățile care s-au pierdut de-a lungul timpului. Pentru ca un gen teatral să poată dăinui mai departe într-o societate, acesta trebuie să fie înțeles deopotrivă și de spectatori, fapt care în Italia secolului al XVI-lea nu s-a întâmplat. Rudlin explică această împrejurare ca o mare lacună a genului comediei italiene, din pricina căruia acesta a pierdut notorietate și s-a transformat în diverse alte forme, fiindu-i păstrată esența, dar nu și forma. Fiecare eră, după cum subliniază Rudlin, a reinventat teatrul *Commediei dell'arte*, fie sub formă de *sit-com*, comedie de caractere, comedie boulevardieră, *stand-up comedy* sau teatrul de improvizație. Toate acestea au la origine, fără emfază, cu o degajare firească, survenită dintr-o lipsă a unei teoretizări profunde a genului, teatrul *commediei dell'arte*. În volumul său, Rudlin compară nevoia teatrului japonez, din perioada marelui artist Zeami, de a avea o scriere amplă despre arta teatrului No. Scopul acestui demers servea oricărui spectator de rând posibilitatea de a accesa subiectele delicate ale creației scenice și pentru a le afla ar-

gumentele, dar și pentru a se pune în raport cu spectacolul. Astfel, putem afirma că o perspectivă ontologică asupra genului teatral adus în discuție a fost necesară. Se credea că, fiind recognoscibilă pentru public, *commedia dell'arte* nu a mai avut nevoie de explicații, iar caracteristicile sale păreau comune, cunoscute, stăpânite și pe deplin înțelese. John Rudlin dovedește contrariul, el fiind un deschizător de drumuri încă din anii 60', de când a fost inițiatorul ramurii de studii dramatice și literatură engleză în cadrul Universității Exeter din Anglia. Regizor, profesor și scriitor, Rudlin reușește să intre în istoria teatrului englez ca un catalizator al artei teatrale, el coagulând o trupă de actori în anii 70', sub numele de *Medium Fair* formată doar din tineri absolvenți ai Universității Exeter.

La o lectură atentă a lucrării lui Rudlin, constatăm că acest manual de arta actorului se adresează cititorului pentru a-i deschide calea atât spre practica interpretării scenice, cât și spre chestiuni (teorii, concepte, noțiuni) care declanșează reflecții filosofice. Aproape orice proces al cunoașterii, al învățaturii începe cu o interogație, iar autorul englez ne adresează o întrebare esențială: „*Commedia dell'arte* ar trebui reinventată pentru societatea contemporană, sau reanimantă și transpusă în forma ei clasică în zilele noastre?” Din perspectivele celor două dimensiuni, rațională și emoțională, putem avea diverse răspunsuri. În primul rând arta teatrului de comedie care utilizează masca poate fi înțeles pe baza principiului *reinventării*, așa cum se manifestă în spectacolele de improvizație, în care actorii se adresează publicului, iar acțiunile și situațiile sunt născocite pe moment. Rudlin abordează în cartea sa acest sector al *commedia dell'arte* – și anume improvizația – prin intermediul mai multor artiști sau companii teatrale, cum ar fi Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, *Le Theatre du Soleil*, TNT (The New Theatre), Dario Fo, Carlo Boso și Antonio Fava. Toți acești artiști sunt continuatorii teatrului comediei italiene, și, totodată, după cum ne spune John Rudlin, amintesc de *commeida alla maschera* (comdia mascată), *commedia improvviso* (comedia improvizată) sau *commedia dell'arte* (comedia artiștilor).

Cea de-a doua fațetă a întrebării lui Rudlin vizează învierea și aducerea clasicului în contemporaneitate. Pentru a se putea materializa un asemenea proces, autorul dedică o mare parte din cartea sa studiului personajelor clasice (așa-numitelor *stock characters*), care pot reprezenta un ghid de mare însemnătate pentru cei care studiază arta teatrului și, înainte de toate, arta actorului. Autorul se folosește în primă ipostază, de un context geopolitic pentru a elucida cât mai limpede personajele clasice ale stilului italian. Italia începutului de secol al XVI-lea era un teritoriu divizat, o mixtură de mai multe state suverane. Fiecare regiune avea propria tradiție, propria cultură, propriile obiceiuri, iar limbile vorbite, deși aveau la bază italiana, se diferențiau dialectal. Pe acest fond s-au format primii actori, primele măști ale *commediei dell'arte*. Pentru o înțelegere a provenienței acestora, Italia este împărțită în 3 regiuni, și anume nordul, sudul și Toscana. Din nord provin Arlechino, Brighella (Bergamo), Pantalone (Veneția), Il Dottore (Bologna). În partea sudică îi avem pe Pulcinella, Tartaglia, Coviello și Il Capitano (Napoli sau Calabria). Toscanii i se acordă un loc separat datorită provenienței a două personaje importante din aceasta, și anume cuplul de îndrăgostiți și Colombina. Toate aceste personaje se sprijină și se completează reciproc, conferind unitate întregii reprezentatii. Cu toate acestea, fiecare personaj se remarcă printr-o netă specificitate, ceea ce, pe de o parte, simplifică, pe de alta complică efortul interpretativ. Rudlin, cu o măiestrie aparte, compară personajele celebre cu animale, le conferă un trecut istoric, le creează o identitate de sine stătătoare, iar mai apoi ajunge să vorbească despre masca fiecărui caracter. Masca este pentru autor un obiect foarte periculos, deoarece actorul, după cum menționează Rudlin, se poate pierde pe sine însuși în „lupta“ cu masca-personaj. Spre exemplu, Arlechino, prin masca sa, denotă o personalitate extrem de puternică, vulcanică, ludică, înșelătoare și impulsivă. Având misiunea de a-și asuma aceste trăsături în timpul interpretării scenice, actorul este nevoit să probeze abilități acrobatice, să-și contorsioneze corpul, să-și modifice gesturile și mersul, să-și schimbe felul de a vorbi, ceea ce-i poate altera integritatea.

Commedia dell'arte, din punct de vedere al teoriei dramatice, are o latură profundă, care poate fi privită prin prisma filosofiei. Din punct de vedere hegelian, umanitatea se recunoaște în celălalt individ, iar întâlnirea dintre doi oameni face posibilă existența și validarea umanității. În cazul genului comediei italiene, umanitatea este pusă sub semnul întrebării din pricina dedublării personajelor, a regăsirii actorului în mască, a regăsirii spectatorului în masca-personaj. Masca actorului din comedia italiană este probabil cel mai de temut instrument, fiind simbolul puternic al metamorfozei, al scoaterii la iveală a „demonului”, cum avertizează Rudlin cititorul. Folosindu-se de calitățile sale pedagogice, autorul inserează de fiecare dată paralele istorice privind contemporanul și Evul Mediu, perioada originii stilului adus în discuție. În secolul al XVI-lea, în timpul carnavalului, un om care purta o mască nu mai avea dreptul de a avea asupra sa o armă, relatează Rudlin. Se considera, că acela care își asumă o altă personalitate prin purtarea unei măști, se dezinvestea de sine însuși, devenind un altul, cel de-al doilea preluând controlul asupra celui pe care îl ascundea. Avem aici de a face cu o polemică, prin care putem apela la filosofia lui Hegel și la principiul recunoașterii, pentru o mai bună înțelegere a problematicii. În momentul în care un individ își însușește o mască, acesta devine un altul, înstrăinat de natura sa umană și mai aproape de o origine sa arhaică, fiind aidoma unui animal antropomorfizat. La rândul lor, spectatorii se regăsesc, într-o oarecare măsură, în acest actor purtător de mască, deoarece acesta, prin jocul și înfățișarea sa face apel la recunoașterea unui altfel de umanitate, mai rar recunoscută în cotidian. Pe baza principiului recunoașterii, în teatrul *commediei dell'arte* avem de-a face cu o *identificare ambivalentă*, cel care privește un actor cu mască fiind pus în fața a două individualități umane. În această formă de manifestare teatrală, întâlnim atât partea animalică a ființei umane, cea premergătoare ființei evoluată, care se află la originea evoluției omului, cât și cea a civilizației lumii moderne, începând cu cea a Renașterii. Folosindu-se de principiile paradoxului teatral, actorul se folosește de mască profitând de o aceeași ambivalență, fiziognomică am spune, care trimite, în același timp, la bestie și la om. Desigur, Rudlin nu

uită să ne spună că în arta sa, interpretul nu își asumă o altă personalitate, el nu devine un altul-ființă umană sau un animal, o asemenea mutilare psihologică fiind imposibilă.

Prin cartea sa *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, John Rudlin nu descrie simpla clasicitate a genului teatral italian, ci îi conferă noi sensuri, noi valențe, căutându-i ecourile în munca unor artiști din anii în care acesta a scris volumul. Într-un cuvânt, ridicând o punte peste timp, între secolul al XVI-lea și secolul XX, se reface firul cronologic de la apariția la decadența *commediei dell'arte*, urmată de reinventarea acesteia în diferitele forme de manifestare teatrală. Importanța studiului lui John Rudlin constă în răspunsurile pe care le dă la întrebările legate de mijloacele de reconstrucție sau „reanimare” a *commediei dell'arte*. Și încă un beneficiu pe care cititorul îl poate dobândi în urma parcurgerii acestei cărți: înțelegerea unui stil teatral care poate să pară paradoxal pentru societatea noastră, dar care, în fapt, se regăsește în textura numeroaselor forme spectaculare și de divertisment.

John Rudlin, *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 1994, 293 p.

FRICA – BUSOLĂ ÎN VREMURI DE RESTRIȘTE

Carmen Ghiurco

În spațiul teatral al secolului XXI, Thomas Ostermeier nu mai necesită prezentări. Regizorul german, aflat în prezent la direcția teatrului Schaubühne, a marcat profund peisajul teatral contemporan prin demersul său artistic. Atunci când vorbim despre Ostermeier în teatru, vorbim despre libertate și devotament, vorbim despre *un realism angajat*, despre acceptarea fricii în folosul scopului suprem, acela de a ne mărturisi. O dată ce ieși contact cu munca lui, imaginile din spectacol te urmăresc o bună perioadă de timp, iar gândurile dau buzna perturbând toate credințele pe care le-ai avut până în acel moment despre teatru. Am putea spune că *frica* își face loc în existența ta profesională. Fiind mereu în căutarea *identității*, am ascultat sfatul regizorului german conform căruia singura posibilitate de a supraviețui în teatrul secolului XXI este prin acceptarea *fricii* ca parte din proces: „[...] frica domnește și în teatru. Du-te într-o sală de repetiții sau în bufetul oricărui mare teatru german: domnește frica“ (p. 38). Prima întâlnire cu creația lui Thomas Ostermeier mi-a schimbat complet direcția și m-a modificat profund, așadar, cartea sa *Teatrul și frica* constituie o piatră de temelie în dezvoltarea mea profesională.

În cartea *Teatrul și frica*, Thomas Ostermeier ridică, printre altele, problemele existenței în teatrul secolului XXI, secol marcat și subjugat, în opinia lui, de progresul tehnologic și de lipsa comunicării. Cartea are o structură clasică și este constituită dintr-o colecție de prelegeri, conferințe, articole și interviuri ale regizorului german. George Banu, în prefața dedicată cărții, spune despre Ostermeier că „este un simptom“ (p. 5). Criticul nostru reușește să surprindă întreaga natură a

firii regizorului german, având în vedere faptul că Ostermeier pare să fi „infectat” spațiul teatral european cu un *teatru realist contemporan*, în interiorul căruia oglinda care reflectă realitatea este extrem de bine șlefuită. În teatrul său, putem observa fiecare imperfecțiune, fiecare rid, fiecare fisură din lumea secolului XXI, scopul său declarat fiind acela de a prezenta lumea exact așa cum este ea, însă nu pentru a o schimba, ci mai degrabă pentru a produce o *mișcare*, orice ar însemna aceasta. „Într-o lume ca asta, trebuie să te revolți, iar teatrul este unul dintre instrumentele acestei revolte” (p. 36).

În cele cinci mari capitole ale cărții („Teatrul, revoluția împotriva decepției de viață”; „Un realism angajat”; „Despre teatru în vremuri furtunoase arta actorului și luptele de pe scenă”; „Citind și punând în scenă Ibsen”; „Partenerul ca impuls”), Ostermeier ne introduce treptat în universul său creator, dominat de credințele formate de-a lungul timpului. Astfel, fiecare capitol aduce în discuție o anumită preocupare a regizorului german cu privire la teatru. Prelegerile și articolele care au fost reunite în acest volum nu au scopul de a oferi soluții, ci, mai degrabă, de a ridică întrebări, de a-l stârni pe cititor și de a trezi înăuntrul lui conștiința faptului că, atunci când vine vorba de artă, în general, fiecare dintre noi contribuim în mod direct fie la degradarea actului artistic, fie la dezvoltarea lui: „Producem mai mult și mai repede ca să putem menține ritmul. Dar asta e o iluzie. [...] Dar cum să-ți păstrezi un ritm propriu, opunându-te ritmului în care ți se cere să te comercializezi în condițiile accelerării permanente?” (p. 53).

Prin ochii lui Ostermeier, prin modul onest și franc de a expune lucrurile, reflectorul se mută de pe scenă pe cititor, însă nu într-o manieră intruzivă. Tranziția se realizează treptat, pagină cu pagină. *Ce este teatrul? Care este scopul? Încotro? Ce presupune o metodă de lucru? Care este rolul teatrului în contextul secolului XXI?* Toate aceste întrebări sunt dezbătute cu sinceritate și fermitate în interiorul acestei cărți de către regizorul german. Caracterul tăios și autoritar al cuvintelor înșirate pe pagină nu știrbesc din umanitatea și profunzimea omului care este Thomas Ostermeier. Pe parcursul lecturii,

în spatele cuvintelor, își face simțită prezența vulnerabilității copilului exclus din școala generală la vârsta de 12 ani, punct decisiv în parcursul regizorului; acesta fiind momentul în care teatrul își face loc în viața sa. De altfel, această senzație de însingurare și de înstrăinare poate fi resimțită și în spectacolele lui, unde, în majoritatea cazurilor, personajul principal nu se regăsește în normele dictate de societate, devenind astfel un *străin* în propria *realitate*.

Prin cartea de față, regizorul german încearcă să ne transforme în tovarăși de călătorie, încearcă să ne extindă granițele. În era accelerării, avem datorita să nu ne lăsam purtați de curent, ci să alegem conștient direcția pe care dorim să o urmăm. Fiind adeptul *realismului contemporan angajat*, în viziunea lui, creatorii de teatru nu trebuie să scape din vedere nicio clipă faptul că această eră a progresului are atât avantaje, cât și dezavantaje. Producem mai multe, însă calitatea e îndoielnică, creăm decoruri digitalizate, însă pierdem esența, ne auzim partenerul de scenă, însă nu îl ascultăm, trăim fie în trecut, fie în viitor și prea puțin în prezent. „În teatru, dar poate și în societate în general, am uitat să îl privim pe celălalt, să-i recunoaștem existența“ (p. 60). Prin abordarea directă a modului în care Thomas Ostermeier își expune ideile, cititorul ia contact cu o perspectivă extrem de echilibrată asupra universului teatral propus de-a lungul timpului de regizorul german. Astfel, în fața acestor cuvinte, cititorul are libertatea de a-și forma propria opinie.

Aș îndrăzni să spun că *Teatrul și frica* înglobează informații cu privire la fiecare aspect al fenomenului spectacologic și, de aceea, consider că această lectură este obligatorie pentru tinerii studenți care, fiind dezorientați la început de drum, încearcă să își acordeze busola teatrală. Din acest ansamblu nu lipsește capitolul dedicat *metodei* de lucru cu actorii. Având propriile căutări și separându-se mereu de marea majoritate, Ostermeier optează pentru crearea unei *metode* personale de lucru, fiind de părere că nu există o abordare unică general valabilă, atunci când vine vorba de munca regizorului cu echipa de actori. În viziunea lui, actorii trebuie să *disece* comportamentul uman, să fie flămânzi după cunoașterea diferitelor și infinitelor tipologii de oameni și comportamente,

pentru a le putea aduce pe scenă. El caută cu precădere să nască în actor acel tip de combustie care să genereze ulterior reacții paradoxale, contradictorii: „Talentul actorului constă totodată, și mai presus de toate, în a ști să formuleze propuneri de joc variate și contradictorii pentru una și aceeași situație“ (p. 59).

Cei patru piloni în jurul căruiia este creată metoda de lucru se compun din munca unor personalități de referință care au influențat într-un fel sau altul, de-a lungul timpului, arta actorului. Primul pilon este constituit de analiza situației și a explorării universului propus de textul dramatic, conform viziunii lui Stanislavski, iar cel de al doilea pilon constă într-un exercițiu dezvoltat chiar de regizor, intitulat sugestiv *storytelling*. În componența pilonului trei, descoperim exerciții importate din tehnica Meisner, în timp ce pilonul cu numărul patru al metodei propune o sistematizare a ritmului, un set de exerciții de alternare a acestuia, cu scopul obținerii unui soi de echilibru în interiorul spectacolului. „Din această metodă decurg nemijlocit nu doar ideea unui joc de ansamblu, ci și cea a vieții în colectiv“ (p. 110). Adept al muncii în echipă, însă nu al creației colective, Ostermeier este de părere că singura modalitate prin care procesul de creație este posibil este în colaborarea continuă între cele două entități, regizor-actor. În această carte regăsim, așadar, demersul artistic de o viață al unui regizor care s-a dedicat în totalitate muncii sale, care a căutat neconținut modalități de exprimare a realității, exact așa cum este ea, indiferent de obstacolele care i-au ieșit în cale.

Prin cartea sa, Ostermeier reconfigurează limitele fenomenului spectacologic și aduce în lumina reflectoarelor noțiuni care au fost golite de conținut, le restructurează, iar ulterior toarnă în interiorul formeii nou create tot ceea ce consideră că ar putea da un sens acestor lucruri pe scenă. „Dificultatea – și provocarea – acestei viziuni despre teatru constă în a scoate la iveală toate motivațiile ascunse, sentimentele, strategiile și interesele care determină comportamentul uman, în pluralitatea și complexitatea lor“ (p. 62). *Teatrul și frica* este relevantă în contextul secolului XXI și, totodată, este esențială pentru dezvoltarea oricărui tânăr re-

gizor, aflat în căutarea unei direcții sau pentru formarea unui actor, pornit el pe drumul căutărilor artistice.

În una dintre cele mai recente apariții, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediție desfășurată anul acesta în mediul online, în fața unui ecran, regizorul german își exprima cu fermitate și umilință gândurile cu privire la perioada dificilă pe care o traversăm. Întrebat de Octavian Saiu în ce mod s-au transformat căutărilor lui artistice în această perioadă, regizorul german zâmbește timid și afirmă că, din moment ce preocupările tale sunt centrate pe a rămâne onest și a căuta întotdeauna adevărul, aceasta este unicul scop inalterabil. Întrebarea de bază de la care pornește totul rămâne și ea neschimbată: *De ce? De ce trăim? De ce nu putem învinge nedreptatea, furia, foamea?* Urmărind fascinata conversație a celor doi, am constatat că, într-adevăr, cei cu adevărat onești sunt cei care își slujesc demersul artistic chiar și atunci când toate circumstanțele sunt împotriva. Iată că, în anul 2016, Thomas Ostermeier *propovăduia* în spiritul său autoritar despre starea teatrului în era accelerării și pleda cu fermitate pentru valori, disciplină, deontologie profesională și pentru un teatru onest și „crud“ al secolului XXI. Patru ani mai târziu, în anul de grație 2020, regizorul german practică ceea ce propovăduise. Și nici de această dată nu dezamăgește, deși frica domnește în aer mai mult ca niciodată.

Thomas Ostermeier, *Teatrul și frica*, texte reunite de George Banu și Jitka Goriaux Pelecheva, traducere în limba română de Vlad Russo, prefată de George Banu, Sibiu, Editura Nemira, 2016, 117 p.

RESTITUTIO

VULCAN, Iosif

N. 31 martie 1841, Holod, Bihor – d. 8 septembrie 1907, Oradea. Publicist, folclorist, traducător, animator cultural, poet, prozator și dramaturg, membru al Academiei Române. Fiul lui Nicolae, preot, și al Victoriei. Școala primară în comuna Leta Mare, apoi Gimnaziul Premonstratens (acum Colegiul Național „Mihai Eminescu”) din Oradea (1851-1859), unde înființează, alături de G. Ardelean, foaia *Umoristul*, fiind și membru al „Societății de lectură” din oraș. Urmează cursurile Facultății de Drept și de Științe din Budapesta, unde scoate foaia umoristică *Gura satului* (1861), revista fiind ulterior mutată la Arad, apoi la Gherla. Colaborator al revistelor *Concordia* și *Aurora română*, *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, *Telegraful Român*, *Gazeta Transilvaniei*, *Muza română*. La Budapesta, întemeiază revista *Familia* (1865-1906), unde publică, în 1866, cea dintâi poezie a lui Mihail Eminovici (cărui îi va transforma numele în Mihai Eminescu), *De-aș avea*. Debut literar, în 1859, la *Gazeta Transilvaniei*, cu poeziile *Câte stele sunt pe cer* și *Trist, mai trist, tot mai trist*. Debut editorial, în 1866, cu un volum de poezii. În 1870, înființează, alături de Iosif Hodoș, Vicențiu Babeș, Alexandru Mocioni și Petru Mihali, „Societatea pentru Crearea unui Fond de Teatru Român”. Debut teatral cu farsa *Alb sau roșu?*, jucată, în 1872, la București și publicată în revista *Familia*, în 1874. În 1892, i se pune în scenă *Ștefan-Vodă cel Tânăr*, la Teatrul Național din București. Atât piesele istorice, *Gorunul lui Horea* și *Ștefan-Vodă cel Tânăr*, cât și farsele comice, *Mireasă pentru mireasă*, *Gărgăunii dragostei*, *Mâța cu clopot*, *Ruga de la Chizătău*, *Soare cu ploaie* și altele, chiar dacă nu ocupă un loc însemnat în literatura dramatică a timpului, au reprezentat un impuls pentru teatrul transilvănean, cărui a încercat să-i deschidă orizonturile.

Iosif Vulcan s-a manifestat întreaga viață ca un „om de teatru“, în sensul plin al expresiei. Dramaturg și susținător al activităților culturale românești din spațiul de dincoace de Carpați, a mizat pe rolul educațional și moralizator al teatru-lui, motiv pentru care a abordat o paletă largă de teme, însă fără a dovedi mari calități în tratarea lor artistică. Intenția sa afirmată era ca mesajele strecurate în spectacolele de teatru să ajungă la public cu ușurință, să mobilizeze și să-l educe pe spectator, dar și să cultive limba și, în aceeași măsură, să trezească interesele naționale ale românilor. Stăruind asupra ideii de formare a unei literaturi dramatice autohtone, dar și dornic să ia parte la ridicarea unei instituții teatrale naționale, Vulcan a înființat la Budapesta, alături de câțiva cărturari ai vremii, Societatea pentru Crearea unui Fond de Teatru Român. În *Programul preparativ*, publicat la 7 aprilie 1870, se anunță: „Nu este aci vorba despre posibilitatea unei realizări grabnice, pentru care și alte națiuni au avut trebuință de mai mulți ani; ci scopul și intenția noastră este numai de a înființa cu încetul un fond, din care mai târziu națiunea să poată înălța un templu al Thaliei române“. Atât prin acțiunile Societății, cât și prin articolele publicate în revista *Familia*, a militat pentru crearea unui teatru autohton în teritoriile monarhiei Austro-Ungare ocupate de români, fiind adeseori principalul susținător al turneelor trupelor de diletanți. Cele peste treizeci de piese scrise de Vulcan, majoritatea comedii, au o intrigă lipsită de complicații, căutând – ca în scrierile lui Alecsandri – să transmită, într-o formă lejeră, sfaturi de viață și să-i îndemne pe spectatori la un comportament moral. Dacă teatrul lui Vulcan abia rezistă trecerii timpului, acțiunile sale culturale îl așază printre cei mai însemnați oameni de cultură ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: „ca animator a ceea ce s-a înfăptuit în ultimele patru decenii ale vieții sale, ca îndrumător și semănător de credințe, de idei înalte și generoase, de simțăminte sublime, închinat toate neamului său, el va rămâne însă o veșnică pildă de noblețe sufletească și de nebiruită credință românească“ (V. Netea, 1947).

În farsele sale, Vulcan încondeiază ipocrizia vieții de familie, scoate la lumină imoralitatea unora și duplicitatea altora, ia în derâdere interesele meschine și reprobă mijloacele ce-

lor care fie căută aventuri amoroase, fie încearcă să obțină nemeritate beneficii materiale. Ca în comedia clasică, pretenșii moraliști dovedesc, în fapt, mari lacune de caracter. Având scopuri nedemne, aceștia ne sunt prezentați ca infideli în relațiile de căsnicie, demagogi fără scrupule, prețioși, fanfaroni sau grandomani, ca în vodevilurile *Mireasă pentru mireasă* și *Prima rochie lungă* sau în *Însurățilă*. Vulcan nu a avut ca obiectiv obținerea de mari efecte stilistice în creionarea personajelor sale, autorul scriindu-și piesele cu ocazia unor evenimente culturale (multe dintre ele, organizate de Societatea pentru Fond de Teatru) sau pentru serbările de sfârșit de an școlar. Scriitorul și-a încredințat piesele diferitelor trupe de amatori din Transilvania și Banat și, mai rar, teatrelor din București sau Iași. Despre piesele scrise de Iosif Vulcan, I. Breazu va nota: „Scrise cu oarecare vioiciune, într-o limbă destul de curată, chiar dacă e lipsită de orice accent particular, cu o bună tehnică teatrală, aceste comedii satirizau păcatele sociale și naționale ale românilor de dincolo și dincoace de Carpați, pe stricătorii de limbă latinizați, maghiarizați sau franțuziți, pe parveniți, dihonii dintre partide, abuzurile electorale și alte metehne vechi ale noastre“ (*Literatura Transilvaniei*, 1944, 50).

În comediiile „sătești“ – *Mâța cu clopot*, *Ruga de la Chizătău* *Sărăcie lucie* ș.a. – sunt reluate atât teme politice, cât și cele ale vieții de familie; în unele este arătată ingratitudea tinerilor care refuză să asculte de povața celor vârstnici, în altele, sunt criticate interesele meschine ale părinților, indiferența la sentimentele copiilor și grăbiți să încheie pentru odraslele lor căsătorii bazate pe interese materiale. *Mâța cu clopot* reprezintă o satiră la adresa oamenilor politici, în timp ce în *Ruga de la Chizătău* se discută pe marginea unor teme religioase, iar în *Sărăcie lucie* este amendată minciuna, lipsa de cumpătate și risipirea averii. În aceste piese, dialogul este, de cele mai multe ori, plin de umor – de un umor jos, ce-i drept –, autorul uzând de limba și proverbele populare, fără a recurge însă la expresii licențioase. *Gărgăunii dragostei*, piesă în care sunt presărate numeroase glume, este considerată una dintre cele mai izbutite comedii scrise de Iosif Vulcan, fiind jucată în epocă atât pe scenele din Transilvania, cât și la București. Printr-o „satiră mușcătoare“ (cum se afirma într-un număr al

ziarului *Universul*), piesa a adus în fața publicului tema emancipării femeii.

Prin dramele sale sociale, Vulcan a dorit să trezească spiritul de dreptate al conaționalilor, semnalând, prin formule teatrale simple, atitudinile condamnabile și actele imorale, mai cu seamă ale celor care uită de misiunea pe care poporul le-a încredințat-o, aceea de a-i apăra în momentele de cumpănă, ca în *Ciobanul din Ardeal* sau în *Plăieșul satului*. În alte piese, sunt aduși în fața spectatorilor oameni de afaceri oneroși, avocați care pledează doar în lumina interesului propriu sau învățători delăsători, ca în *Alb sau roșu?*, *Renegatul* sau *Bibliotecarul casinei*.

O piesă inegală este „tragedia istorică” *Ștefan-Vodă cel Tânăr*, în care autorul leagă destinul țării și soarta a doi îndrăgostiți, Nichita, fiul hatmanului Arbure, și Despina. Acțiunea, plasată la începutul secolului al XVI-lea, în timpul domniei lui Ștefăniță, este condusă cu o oarecare știință dramatică, personajele tinzând să reflecte tipuri caracteriale. În piesă, este dezvoltată tema luptei dintre iubire și datorie (cel mai probabil, pe modelul scrierilor lui Corneille): postelnicul Șarpe, avid de putere, îl ucide pe Cărbăț, tatăl Despinei, făcând în așa fel, încât crima să-i fie atribuită lui Nichita. În deznoământ, Șarpe este dat în vileag și ucis de Despina, a cărui dragoste pentru Nichita fusese exclamată încă din primul act: „Dar dragostea nu-i rouă, / Ce-n toată dimineața revarsă viață-n crin, / Ce-i floare care numai odată crește-n sân”.

Chiar dacă astăzi ne par lipsite de o mare însemnătate literară sau teatrală, piesele lui Vulcan au insuflat în epocă ideea creării unei literaturi originale, pleiada de dramaturgi care îl vor urma reprezentând dovada împlinirii unuia dintre deziideratele românilor din Transilvania și din Regatul Ungariei.

Opera: *Poesii*, Pesta, 1866; *Panteonul român: portretele și biografiile celebrităților române*, Pesta, 1869; *Sclavul amorului*, Pesta, 1873-1875; *Ranele națiunii*, Buda-Pesta, 1876; *Mireasă pentru mireasă*: comedie în trei acte, Buda-Pesta, 1877; *Orfana Crișului*, Pesta, 1877; *Lira mea*, Oradea Mare, 1882; *De la sate: nuvele și schițe*, Oradea Mare, 1883; *Dimitrie Cichindeal: date noue despre viața și activitatea lui* (discurs de recepție),

București, 1893; *Ștefan-Vodă cel Tânăr*: tragedie istorică în 5 acte și 3 tablouri, Oradea Mare, 1893; *Sărăcie lucie*: comedie populară cu cântece într-un act, Oradea Mare, 1894; *Soare cu ploaie*: comedie într-un act, Brașov, 1898; *Mâța cu clopot*: comedie populară cu cântece și joc într-un act, Oradea Mare, 1898; *Prima rochie lungă*: monolog, Oradea Mare, 1898; *Gărgăunii dragostei*: comedie într-un act, Oradea Mare, 1899; *Ruga de la Chisetu*: comedie populară într-un act, cu cântece și joc, Brașov, 1902; *Mărturii muzicale*: eseuri, cronici, portrete, București, 1979; *Schițe de călătorie*, București, 1982; *Publicistica*, Timișoara, 1983; *Scrieri*, vol. 1-4, București, 1987-2002; *Teatru din manuscrise*, Oradea, 2006; *Teatru din publicații*, Oradea, 2007.

Referințe critice: V. Braniște, în „Drapelul“, nr. 61, 1904; Al. Marinescu, *Cuvântare funebrelă la înmormântarea lui Iosif Vulcan în Oradea Mare la 10 septemvr. 1907*, 1907; G. Bacaloglu, în „Cele trei Crișuri“, an VI, 1925; E. Isac, în „Cele trei Crișuri“, 1925; Gh. Tulbure, „Țara noastră“, 1925; O. Goga, Un precursor al unității: Iosif Vulcan (1841-1907), 1926; G. Bacaloglu, în „Cele trei Crișuri“, an VIII, 1927; C. Pavel, în „Familia“, nr. 8-9, 12, 1927; N. Iorga, *Oameni care au fost*, vol. I, 1934; T. Neș, în „Familia“, nr. 2, 1936; I. Georgescu, în „Revista Fundațiilor Regale“, nr. 9, 1938; N.M. Marin, în „Familia“, nr. 4-5, 1941; I. Breazu, în „Transilvania“, nr. 7, 1941; I. Breazu, în „Transilvania“, nr. 9, 1941; I. Georgescu, *Iosif Vulcan: la un veac de la nașterea lui*, 1941; T. Popa, *Iosif Vulcan: viața și activitatea lui*, 1941; A. Hodoș, în „Familia“, nr. 4-5, 1941; I. Naghiu, în „Familia“, nr. 4-5, 1941; M. G. Samarineanu, în „Familia“, nr. 4-5, 1941; G. Todoran, în „Familia“, nr. 4-5, 1941; Gh. Tulbure, în „Familia“, nr. 4-5, 1941; I. Breazu, în „Transilvania“, nr. 10, 1942; I. Breazu, *Literatura Transilvaniei*, 1944; Ș. Mărcuș, *Thalia română*, 1946; V. Netea, *Pe urmele lui Iosif Vulcan*, 1947; D. Popa, în „Familia“, nr. 9, 1966; V. Faur, în „Cercetări de limbă și literatură“, 1968; R. Popescu, în „Cercetări de limbă și literatură“, 1969; L. Drimba, *Iosif Vulcan: monografie*, 1971; L. Drimba, *Iosif Vulcan*, 1974; Gh. Petrușan, *Iosif Vulcan și revista „Familia“*, 1992; G. Jucan, în „Steaua“, nr. 5-6, 2000; A. Hodoș, în „Familia“, nr. 3, 2001; L. Boroș, în „Familia română“, nr. 2,

2001; M. Popa, în „Familia română“, nr. 2, 2001; R. Varga, în „Familia română“, nr. 2, 2001; C. Mălinaș, în „Familia română“, nr. 2, 2001; I. Simuț, în „Familia“, nr. 9, 2002; S. Sășianu, în „Familia“, nr. 1, 2005; I. Păcurar, în „Familia“, nr. 11-12, 2007; I. Negrilă, în „Eminescu“, nr. 9, 2007; M. Morariu, în „Teatrul azi“, nr. 1-2, 2007; M. Morariu, în „Familia“, nr. 1, 2007; M. Morariu, în „Familia“, nr. 9-10, 2007; I. Buzăși, în „Viața românească“, nr. 12, 2007; B. Mihoc, în „Familia“, nr. 9-10, 2007; M. Morariu, în „Teatrul azi“, nr. 1-2, 2008; A. Seres, în „Familia“, nr. 11-12, 2010; G. Nedelcu, în „Constelații diamantine“, nr. 4, 2011; D. Sicoe, în „Oglinda literară“, nr. 130-132, 2012; I. Simuț, în „Cultura“, nr. 23, 2015; M. Popa, în „România literară“, nr. 25, 2015; M. Popa, în „Familia“, nr. 4, 2015; B. Mihoc, în „Familia“, nr. 5, 2015; I.F. Pop, în „Familia“, nr. 3, 2016; F. Ardelean, în „Familia“, nr. 9, 2017; M. Popa, *De la Samuil Vulcan la Iosif Vulcan: o panoramă a scrisului din Bihor până la 1918*, 2018; I. Irimia, în „Familia“, nr. 2, 2018; M. Berényi, în „Izvorul“, nr. 39, 2018.

Tiberius Vasiniuc

LISTA AUTORILOR

LISTA AUTORILOR

Ioan ARDELEAN – conf. univ. dr. asociat, Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: ioan.ardelean2@gmail.com

Denisa BADEA – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: denisabadea8@gmail.com

Raluca BLAGA – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: raluca.balan@yahoo.com

Minodora CODARCEA – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: minocod@yahoo.com

Marcela DAN – cercetător științific III dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: dnliv@yahoo.com

Magdalena FLOREA – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: magdalenaflorea@yahoo.com

Carmen GHIURCO – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: cghiurco@gmail.com

Vlad HANEȘ – masterand, Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: hanesvlad@yahoo.com

Irina IONESCU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: ihrin24@gmail.com

Sergiu MAROCICO – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: sergiumarocico@gmail.com

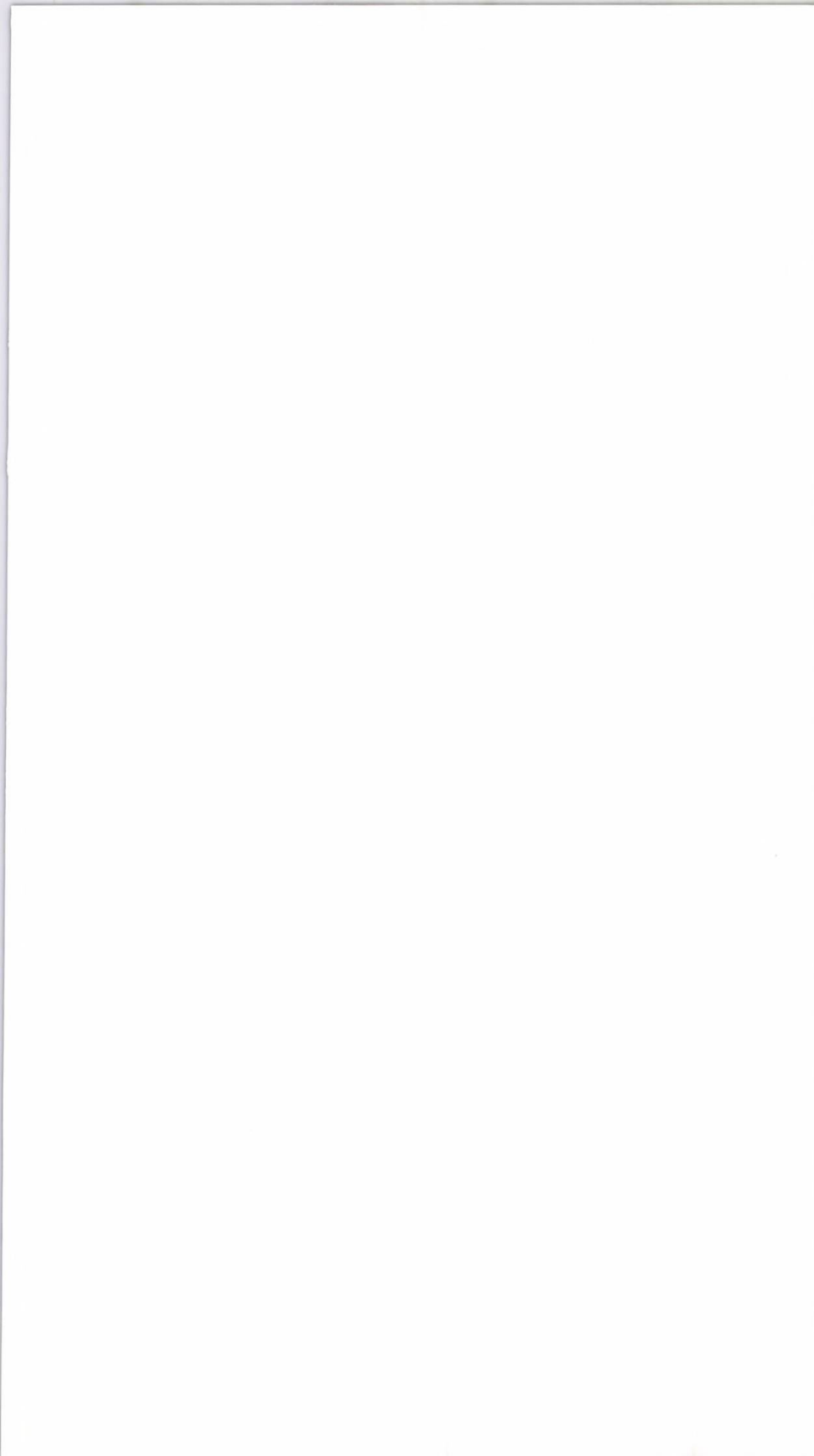
NOVÁK Csaba Zoltán – cercetător științific III, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, director Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Email: novak.zoltan@theatre-research.ro

Eugen PĂSĂREANU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: eugen.pasareanu@yahoo.com

Sabin SABADOS – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: sabin_sabados@yahoo.com

Cristian STAMATOIU – prof. univ. dr. habil., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: cstamaty@yahoo.fr

Tiberius VASINIUC – cercetător științific III dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro





Teatrul se supune unui număr foarte mic de reguli sau, mai bine, consimte la doar câteva interdicții cu valoare universală. Și asta pentru că, pe de o parte, arta este indiferentă la pretențiile sociale, la canoanele religiei sau la ideologia unei epoci, pe de alta, își construiește un set de reguli pe care ea însăși se grăbește să le dărâme. Cu toate acestea, teatrul nu pierde din orizontul de așteptare preocuparea pentru toate valorile umanității, inclusiv pentru cele ale religiilor. Din miezul reprezentației scenice, sacrul (chiar și sub forma mascată de astăzi, acoperită cu zeci de straturi ale hiperrealității) nu a fost cu totul eliminat. Spectatorul își pune întrebări atât cu privire la sine: „cine sunt eu?“, „de unde vin“, „încotro mă îndrept“, cât și cu privire la altul și la lumea în care trăiește. Iar de aici nu mai e decât un pas până la a-și evalua relația cu transcendentul.

